AURORA LÓPEZ / ANDRÉS POCIÑA

Comedia romana

akal

AURORA LÓPEZ
ANDRÉS POCIÑA

COMEDIA ROMANA



Diseño interior y cubierta: RAG

Sector Foresta, 1
28760 Tres Cantos
Madrid - España

Tel.: 918 061 996
Fax: 918 044 028

www.akal.com

ISBN: 978-84-460-2374-6
Depósito legal: M-684-2007

Impreso en Cofás, S. A.
Móstoles (Madrid)

Para ya tantas generaciones de alumnas y alumnos nuestros
y para las compañeras y compañeros que fueron y que son en la
facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada.
Con todo nuestro respeto, devoción y cariño.

Aurora López y Andrés Pociña
Catedráticos de Filología latina

PRESENTACIÓN

1. Confluyen en *Comedia romana* los resultados de una serie de estudios, realizados por la autora y el autor a lo largo de más de treinta años de vida universitaria. En efecto, muchas de las ideas presentes en este libro remontan a la tesis doctoral de Andrés Pociña, *Aspectos sociológicos del teatro latino* (Universidad de Salamanca, 1973, inédita), a la tesis de licenciatura de Aurora López, *El vocabulario de las relaciones amorosas en Plauto* (Universidad de Salamanca, 1975), a su tesis doctoral *Fabularum togatarum fragmenta*, defendida en 1979 en la misma Universidad, y publicada en 1983. En los dos decenios siguientes, no cesamos ambos, de forma individual o en colaboración, de estudiar aspectos diversos del teatro cómico de Roma. Fue de este modo como, en una fecha que remonta al año 1995, en que ambos impartimos un curso de posgrado titulado «La comedia en la República romana» en la Universidad de Rosario (Argentina), cuando nos trazamos el proyecto de escribir conjuntamente una historia de la comedia latina de época clásica. A tal fin, cuando ya el trabajo estaba bastante perfilado y encaminado, solicitamos la subvención del proyecto «Estudios sobre comedia latina» a la Dirección General de Investigación, que nos fue concedido para los años 1999-2002.

Un primer fruto de ese proyecto fue la publicación del volumen *Estudios sobre comedia romana*, Fráncfort del Meno, 2000, en la prestigiosa colección «Studien zur klassischen Philologie», que dirige el profesor von Albrecht; en él revisamos y actualizamos una serie de estudios anteriores, aparecidos en revistas científicas, actas de congresos, capítulos de obras colectivas, homenajes, etcétera, de fecha muy diversa. Y otro nuevo, hoy por hoy el definitivo, es el presente libro, de cuya totalidad somos responsables ambos autores.

2. En cuanto al planteamiento general de *Comedia romana* nada puedo ofrecer una idea más rápida que la lectura de su «Índice», de la cual pueden deducirse los fundamentos básicos del estudio realizado en esta obra, sus contenidos, sus límites cronológicos. Se trata, en efecto, de una historia del desarrollo de la comedia latina a lo largo del periodo de la Roma clásica, esto es, desde su nacimiento, a mediados del siglo III a.C., hasta finales del Imperio. Ésta es la razón de que hayamos preferido el título de *Comedia romana* antes que el de *Comedia latina*, diferenciando los adjetivos latino y romano al modo de la filología clásica alemana, quizá también determinados en cierto sentido por la publicación previa de nuestros *Estudios sobre comedia romana* en la editorial Peter Lang de Fráncfort; en cualquier caso, incluso siendo conscientes de que la diferencia entre romano y latino no opera del mismo modo entre los hablantes del español, resulta claro que llamándolo *Comedia romana* queda precisado desde el título que no entran en nuestra obra otras manifestaciones teatrales o parateatrales, escritas en latín después de la caída del Imperio y en siglos posteriores: nos referimos, obviamente, a la comedia latina medieval, la comedia elegíaca, el teatro de los jesuitas, la comedia latina de los humanistas.

El «Índice» refleja también el criterio general de ordenación, que es lógicamente el cronológico, pero combinado con el desarrollo sucesivo de los cuatro tipos distintos de comedia que cultivaron los romanos. Es decir, comenzamos por el tipo más antiguo, y también el más importante, la *palliata*, y lo desarrollamos hasta el final, si bien en *Comedia romana* defendemos con empeño la teoría de que ya en tiempos de Plauto surge el segundo tipo, la comedia *togata*, creación de Titinio; sólo después de concluir el desarrollo de la *palliata*, dando un salto atrás, nos enfrentamos al de la *togata*, y lo mismo hacemos con los dos subgéneros restantes, la *atellana* y el mimo.

También se transluce en el «Índice» la exhaustividad del tratamiento, aunque en algunos puntos concretos podría ser sin duda más preciso. En efecto, aparecen en él recogidos los nombres de muchos comediógrafos romanos que, debido al enormemente deficitario estado de conservación de su obra en unas ocasiones, en otras debido a que sin duda fueron figuras de muy poco relieve, normalmente son descuidados, o incluso omitidos por completo, en los estudios sobre teatro romano. El criterio que adoptamos en *Comedia romana* fue el de no excluir ningún dramaturgo, ni siquiera aquellos de los que apenas queda más que un fragmento o una simple noticia, puesto que se debe tener presente el comportamiento aleatorio de la tradición, que a menudo no permitió que llegasen a nuestras manos escritores latinos sin duda interesantes y en cambio nos ha conservado algunos de escaso valor; en este sentido, resulta muy ilustrativo el caso del comediógrafo Cecilio Estacio, que llega a nuestro tiempo convertido en

un número importante de fragmentos, frente a las veintiseis comedias conservadas de Plauto y de Terencio, cuando lo cierto es que para muchos romanos, entre ellos para un crítico tan certero como Cicerón, fue Cecilio Estacio el más grande de los escritores de *palliata*.

Por otra parte, el no exluir ningún nombre deja más claro en la imagen final que pueda elaborarse el lector de *Comedia romana* que ésta no fue un producto cultural de rango secundario, cultivado solamente por dos grandes autores, Plauto y Terencio en la *palliata*, a los que se añadirían otros dos de *togata*, Titinio y Afranio, otros dos de *atellana*, Pomponio y Novio, y otros dos de mimo, Décimo Laberio y Publilio Siro. No es así: en la presente obra ocupan un lugar propio, más corto o más largo en la medida que lo permite la información antigua, el estado de conservación y la investigación moderna, los dieciocho comediógrafos que se indican explícitamente en el índice, a los que hay que añadir los siguientes: en la *palliata*, en el párrafo «Otros comediógrafos» que sigue al estudio de Plauto, Licinio Ímbrice, Atilio, Trabea, Aquilio; y en el apartado final del desarrollo, después de Turpilio, se estudian, en la época de Cicerón, los cómicos Quintipor Clodio y Lucio Valerio, y ya en tiempos del Imperio Marco Ariscio Fusco, Marco Fundanio, Virgilio Romano y Marco Pomponio Básulo. Algo semejante ocurre en el tratamiento de la *atellana*, en el que, después de los dos autores principales, dedicamos el lugar adecuado a otros autores evidentemente secundarios: Aprisio, Sila y Mumio. Ya en las páginas finales de la obra, aunque sus nombres no aparecen reflejados en el índice, se recuerdan de forma explícita los mimógrafos imperiales Marulo, Hostilio, Léntulo y Emilio Severiano.

En resumen, si hubiésemos de defender la valía de la investigación realizada, incluso en el caso de que careciese de otros méritos, resulta objetivamente innegable que *Comedia romana* presenta el desarrollo más exhaustivo y más detallado del tema hasta ahora realizado, no sólo en el ámbito de la Filología clásica española, sino en cualquier otra.

3. Sobre la novedad de esta obra, nos atrevemos a plantear que, en contra de lo que pudiera parecer a primera vista, *Comedia romana* viene a ocupar un puesto vacante en la bibliografía sobre estudios de literatura latina clásica. En efecto, si pensamos en una obra semejante en sentido estricto, tan sólo encontraremos la voluminosa y sin duda magistral en tantos aspectos de George Duckworth, *The Nature of Roman Comedy. A Study in Popular Entertainment*, publicada en 1952 por la prestigiosa Universidad de Princeton, y reeditada en 1972; se trata, sin ninguna duda, de un estudio muy detallado, ejemplar en diversos aspectos. Pero, a pesar de su extensión, semejante al de nuestro libro, no es en realidad un estudio completo de la comedia romana, sino tan sólo de la *palliata*: en efecto, la *atellana* y el mimo,

quedan reducidos por Duckworth a sólo dos páginas la primera, tres páginas el segundo, dentro del capítulo introductorio, titulado «Antigua comedia popular itálica», lo cual, a nuestro modo de ver, no resulta fácilmente admisible, sobre todo si pensamos en el papel fundamental que tendrá el mimo como espectáculo cómico primordial a partir de la época de Cicerón y hasta el final del Imperio. Más extraño nos resulta el hecho de que la *togata* ni siquiera aparezca contemplada en el índice de la obra. Por el contrario, es un principio fundamental en nuestra aproximación a la comedia romana el sostener que consiste en un todo en el que los diversos subgéneros se interfieren constantemente, y que, por lo tanto, deben ser estudiados en su interdependencia: la falta de semejante perspectiva es, a nuestro modo de ver, un defecto en el que incurre la obra de Duckworth; tanto así que, después de su lectura, queda la impresión de que la comedia latina la constituyen exclusivamente las veinte comedias de Plauto y las seis de Terencio, estudiadas, eso sí, con todo lujo de detalle. Por otro lado, si bien esto es imputable a la fecha de publicación, el año 1952, el libro de Duckworth adolece de no haber podido incorporar las enseñanzas que proceden de las ediciones ya completas del Menandro recuperado en los papiros egipcios, lo que provoca que por ejemplo su capítulo 2, titulado «Comedia griega», resulte irremisiblemente anticuado y superado gracias a los resultados de la abundante investigación posterior. Del mismo modo, no debe estimarse desconsideración nuestra hacia una obra sin duda meritoria en muchos aspectos el imputarle un indudable arcaísmo desde el punto de vista de tendencias más recientes de la crítica literaria y de la investigación dramática: a estas alturas, un manual en cuya realización no han podido contar los aportes de la semiología queda indudablemente superado.

En el mismo grado, o quizá en mayor todavía, debido a su carácter de tratamientos generales sobre el teatro latino, resultan superados a la altura de nuestro tiempo un libro muy conocido en el ámbito del latinismo español, *La escena romana. Una breve historia del drama latino en los tiempos de la República* de William Beare, publicado en 1955, en estupenda traducción del profesor argentino Eduardo Prieto, al que tuvimos la fortuna de conocer, ya muy anciano, y de departir con él sobre teatro latino, en nuestra primera visita a la Universidad de Buenos Aires. Sin que deba parecer un menosprecio, conviene tener presente que la primera edición de esta obra aparece en Londres en 1950, y no se debe olvidar tampoco su subtítulo, que advierte taxativamente que se ocupará tan sólo del teatro hasta el final de la República. La también muy citada, y sin embargo pocas veces utilizada en nuestro país, *Storia del teatro latino* de Ettore Paratore, publicada en 1957, incluso siendo de fecha posterior a la de Beare, resulta todavía más superada si cabe, debido a la caducidad de los sistemas de análi-

sis dramático puestos en juego y también al hecho de haber dejado sin contemplar parcelas muy importantes de la comedia romana.

Después de haber terminado la obra que presentamos, tenemos la convicción de que el tratamiento independiente de la comedia y de la tragedia sirve para centrar mucho mejor el estudio de cada una de ellas, que, como sabemos, eran dos géneros totalmente independientes desde el punto de vista de la Poética grecorromana, por más que tuviesen en común un elemento tan fundamental como es el tratarse de dos manifestaciones de la literatura dramática. Creemos, pues, que si hubiera que juzgar nuestra *Comedia romana* dentro del marco de la bibliografía existente, el único referente realmente adecuado sería la ya comentada *The Nature of Roman Comedy* de George Duckworth. En efecto, una obra titulada *Roman Comedy*, publicado por la Cornell University Press en 1983 por nuestro admirado y muy querido amigo el profesor David Konstan, contiene exclusivamente el análisis, sin duda excelente, de seis comedias de Plauto (*Aulularia, Asinaria, Captiui, Rudens, Cistellaria* y *Truculentus*, y dos de Terencio, *Phormio* y *Hecyra*).

Para poner otro ejemplo que ha gozado de una acogida bastante favorable, el libro de Florence Dupont, *L'Acteur-roi ou le théâtre dans la Rome antique* (París, 1985) prescinde por completo de los autores de *togata, atellana* y mimo, así como de los autores fragmentarios de *palliata*: para esta estudiosa los cómicos de Roma parecen haber sido exclusivamente Plauto y Terencio. Como nuestro juicio, en este caso, tiene que ser por fuerza desfavorable, queremos señalar sin embargo que tuvimos la suerte de conocer personalmente a la autora, con motivo del congreso conmemorativo del bimilenario de Séneca, celebrado en Córdoba en 1996; creemos que se nos concederá fácilmente que la doctora Dupont tiene muchos más aciertos en sus publicaciones sobre las tragedias del filósofo cordobés, que en su manual sobre el teatro latino.

Bastante reciente es la publicación, en 1998, en la famosa colección francesa «Le livre de poche», de la obra de Jean Christian Dumont y Marie-Hélène Garelli-François, *Le Théâtre à Rome*; como es obvio, su extensión de 212 páginas, de pequeño formato, que deben repartirse además entre el tratamiento de la comedia y la tragedia, así como su planteamiento general como obra de alta divulgación, hace que no deba compararse con *Comedia romana*, lo cual no obsta para que reconozcamos que es un librito excelente, del que a menudo puede sacarse más provecho que de famosos precedentes suyos, como son las monografías de Beare y de Paratore.

4. En cuanto a la organización del estudio de cada autor y su obra, puede servir como ejemplo lo que hemos hecho con aquél del que disponemos de mayor información y más abundante obra, Plauto. A su estudio dedicamos un capítulo sobre la biografía, otro para un acerca-

miento general a sus comedias, otro a cada una de las obras, otro a la cronología, otro a los modelos griegos, otro a la originalidad plautina, otro a los elementos constitutivos de cada comedia, otro a los recursos de la comicidad plautina, otro a un ejemplo concreto de comedia de Plauto valiéndonos de un análisis de *Aulularia*, otro a la presencia de Plauto en los autores latinos, otro a la recepción de Plauto en la Edad Media y en el Renacimiento, otro en fin a la tradición del texto de Plauto. Este estudio se cierra, al igual que el de todos los dramaturgos de grande o mediana importancia, con una bibliografía específicamente dedicada al dramaturgo, articulada en los siguientes apartados: 1) bibliografía, 2) ediciones de las obras completas, 3) traducciones españolas completas, 4) léxico, 5) estudios. El orden de presentación de los títulos en cada uno de los apartados es el cronológico; queremos señalar, por otra parte, que al igual que en toda la obra, le hemos dado una entrada especial a la bibliografía española, no muy abundante por cierto.

5. Como aportaciones fundamentales de *Comedia romana*, siempre sin caer en la tentación de pretender que sean en todo caso producto original derivado de nuestra investigación, pues en muchas ocasiones derivan del lógico avance de los estudios en el campo de la filología clásica, queremos destacar las siguientes:

a) Con relación a las fuentes griegas, los cuatro tipos de comedia cultivados en la Roma clásica tienen, en medida mayor o menor, una profunda deuda para con la comedia griega de la que proceden. Es éste un aspecto sobre el que conviene insistir para dejar los hechos muy claros, pues es frecuente señalar, de modo superficial, que la *palliata*, con sus personajes griegos, su ambientación en Grecia, sus vestimentas griegas, era el heredero directo de la Néa griega, lo cual a veces parece llevar implícito que un tipo de comedia como la *togata*, que ponía en escena personajes romanos o itálicos, con ambientación itálica y con personajes vestidos a la romana, no tendría por lo tanto nada que ver con la comedia griega. En este sentido, ya en la tesis doctoral de Aurora López se ponía de relieve que, si bien las diferentes *togatae* no tenían un modelo concreto en una comedia escrita por un dramaturgo griego, su forma dramática remontaba a los mismos tipos de comedia que habían servido de modelo a la *palliata*.

En la actualidad, el problema de lo que antes se llamaba la *Quellenforschung* y ahora la intertextualidad, que a la larga deriva en el mucho más interesante de la originalidad de los comediógrafos latinos, puede enfrentarse ahora con mucha mayor seguridad y conocimiento de causa, gracias a los grandes avances en el conocimiento de los textos menandreos y la excelente investigación realizada sobre ellos. En este aspecto nos parece que nuestra *Comedia romana* resulta por fortuna muy beneficiada con relación a trabajos anteriores.

b) Por lo que atañe a los cuatro tipos de comedia cultivados en Roma, hemos de señalar que, mal o bien, los modelos griegos de las comedias latinas, al menos de las *palliatae*, suelen ser tenidos en cuenta en la mayoría de los estudios; pero no ocurre esto, en cambio, con respecto a los modelos latinos, es decir, el influjo de las comedias precedentes en lengua latina, aspecto que tan sólo suele abordarse cuando se habla de problemas de la originalidad de Terencio, y en concreto del caso del plagio y de la famosa *contaminatio*, de que le acusaba Luscio Lanuvino. Sin embargo, apenas se suele estudiar el hecho de que, ya desde los primeros momentos, los dramaturgos romanos repiten temas cultivados por escritores anteriores, o incluso contemporáneos, funcionando en el campo de la comedia una constante tendencia a la *aemulatio*, que fue sello distintivo de la literatura latina clásica. Una simple ojeada a los índices de los *Comicorum Romanorum fragmenta* de Otto Ribbeck demuestra hasta qué punto los mismos temas, o semejantes, se repiten en los cuatro tipos de la comedia romana, cosa que no suele tomarse en consideración, sencillamente por la razón, ya apuntada más arriba, de que la investigación suele centrarse en la *palliata* de Plauto y de Terencio sin tener en cuenta para nada los otros tres subgéneros. Podríamos aducir incontables ejemplos de trabajos sobre los dos grandes comediógrafos, escritos por personas que convierten la palabra *palliata* casi en sinónimo de *comoedia Latina*.

En nuestra obra intentamos a cada instante, y desde luego al pasar de un tipo de comedia a otro, analizar esta relación: quizá el ejemplo más concreto puede encontrarse en las páginas en que nos ocupamos de los modelos del mimo; en ellas, siguiendo un ejemplo esencial en este sentido, el de Francesco Giacotti, insistimos en que los títulos de los mimos de Décimo Laberio reproducen con sorprendente frecuencia temas antes encontrados en la *palliata*, la *togata* y la *atellana*.

c) El asunto de la coexistencia de los subgéneros está en estrecha conexión con cuanto acabamos de decir, siendo igualmente un aspecto bastante relegado en la investigación. Partiendo de un planteamiento cronológico erróneo, todavía muchas investigaciones actuales arrastran la consideración tradicional de la historia de la comedia romana como una sucesión de sus distintos tipos, de tal manera que del agotamiento de la *palliata*, poco después de la muerte de Terencio, surgiría como sustitutivo la *togata*, y después de un rápido desarrollo de ésta, en un periodo de poco más de dos generaciones, aparecería la *atellana*; la muerte de los tres géneros daría paso a un tipo de comedia de planteamientos muy distintos, casi un género diferente, que sería el mimo.

Es hacia la mitad del siglo XX cuando surge el debate sobre la cronología de la *togata*, colocando a Titinio, de acuerdo con una noticia del erudito bizantino Juan Lydo y de cuanto dejan deducir los fragmentos

de sus comedias, como contemporáneo de Plauto, teoría que defienden Bardon, Beare, Vereecke, y ya de forma totalmente polémica Andrés Pociña, en un artículo de 1971, y la tesis doctoral de Aurora López y en repetidos trabajos. En consecuencia, partiendo de esta perspectiva cronológica tan distinta, hay que estudiar la *palliata* y la *togata* en sus posibles interrelaciones, e intentar explicar la segunda como un tipo de espectáculo en competición con el florecimiento de la *palliata*, no como un sustituto de aquélla. Así lo hacemos con insistencia en *Comedia romana*.

Una tendencia de moda en algunos ámbitos académicos, en especial el que rodea al profesor Eckard Lefèvre, con dos de sus principales discípulos, Ekkehard Stärk y Gregor Vogt-Spira, consiste en buscar la originalidad de Plauto no en aquello en que se apartaría de sus modelos griegos, como producto de su propia creatividad, sino en lo que recibe de la *atellana* preliteraria, espectáculo cómico de procedencia itálica, que sólo en la primera mitad del siglo I a.C. se elevará a categoría literaria por obra de Pomponio y Novio. La cosa en principio no estaría ni bien ni mal, siempre que se trabajase con sensatez y pudiese demostrarse. Pero la realidad es que un estudio profundo de la *atellana* como el que ofrece nuestro libro no sostiene ese planteamiento, al menos en los grandes alcances que le confieren los latinistas alemanes aludidos, por ejemplo en el libro titulado *Plautus barbarus. Sechs Kapitel zur Originalität des Plautus* (1991). Digamos abiertamente que una teoría no tiene más valor por el hecho de estar formulada en alemán: al contrario, en lengua mucho más asequible, la profesora de Palermo Gianna Petrone sostiene que Plauto no debió de ser ajeno a un influjo de la comedia popular itálica, es decir, la *atellana* y otros tipos de espectáculos de origen griego existentes en la Magna Grecia, sin por ello relegar a un segundo término los modelos principales, es decir, los autores de la Néa. Por vías semejantes se mueven diversos planteamientos en *Comedia romana*.

d) Nuestro libro pretende concederle la atención precisa al aspecto dramático. Con mucha frecuencia, la investigación no sólo sobre la comedia romana, sino sobre el teatro grecorromano en general, peca de excesivamente filológica, dando la impresión incluso de que ciertos estudiosos no se han parado a pensar que, cuando leen a Plauto y a Terencio, o los fragmentos de otros comediógrafos, están poniendo en práctica un modo de recepción para el que no fueron concebidos sus textos, que por encima de todo se diferencian de otros géneros literarios por su característica esencial de ser dramas. Y esto que decimos es sustancial para su estudio, porque afecta incluso a parcelas de investigación tan específicas como es, por ejemplo, la métrica. En *Comedia romana*, al comenzar la breve exposición sobre la tradición textual de Plauto, decimos: «Cualquier persona que tenga un mínimo de experiencia en el montaje de obras teatrales sabe muy bien que pocas cosas

hay tan susceptibles de cambios, de añadidos, de supresiones, como un texto dramático en manos de actores y directores». De Plauto a nosotros, las comedias han debido de pasar por múltiples lecturas, revisiones, añadidos, supresiones, que nunca podremos conocer; pero ya antes, es indudable que Plauto escribe sus obras pensando en su representación, como han hecho los dramaturgos de todos los tiempos. Plauto, Cecilio Estacio, Terencio, Afranio, Pomponio, Décimo Laberio y todos los demás no acotaron sus obras porque entonces no se hacía; pero, para hablar con mayor precisión, debemos decir que no las acotaron directamente, como haría seis siglos más tarde Donato en el *Commentum Terenti*, pero sí dejaron indicaciones claras en sus textos de que tenían siempre presente su carácter esencial de obra dramática.

En este sentido, en *Comedia romana* insistimos siempre en el aspecto dramático de las obras que estudiamos. Nosotros comenzamos a trabajar sobre las comedias de Plauto y de Terencio desde su consideración dramática, con presupuestos de la semiología teatral, ya en la década de los setenta, y ello tanto en la investigación como en la docencia universitaria. Por supuesto, al decir esto no reivindicamos una originalidad exclusiva, pues una preocupación en este sentido se dejaba ya sentir en gran medida por ejemplo en *La escena romana* de William Beare; sin embargo, para otros autores este aspecto apenas cuenta.

e) En cuanto al tratamiento de los espectadores romanos, partimos de la consideración de que en el fenómeno dramático hay, además del autor y de los actores, otro factor humano a considerar, el público. Parece innecesario decir que uno de los aspectos que no pueden descuidarse en un manual de *Comedia romana* es el referente a los espectadores, sobre todo a la altura de nuestros días, en los que ya cuentan con más de medio siglo de antigüedad los estudios del hecho literario desde perspectivas sociológicas, y en un momento en que es puntera la investigación desde la llamada teoría de la recepción. Las referencias al público son, por lo tanto, constantes, y de manera especial cuando los dramaturgos nos dan pie para ello, cosa que hace tan a menudo Plauto. Resulta claro que, con respecto a los espectadores reales, es decir, los que asistieron a las representaciones en que se estrenaron las obras de nuestros comediógrafos, la información de que disponemos para su estudio no es excesivamente rica. Sin embargo, hay un tipo de receptores que sí nos han dejado su información directa: nos referimos a los escritores latinos, cultivadores de los géneros más variados, cuyas opiniones sobre los diferentes dramaturgos, sus obras, su representación, etcétera, nos hacen vivir mucho mejor las obras clásicas, y entenderlas desde la perspectiva de aquellas personas de carne y hueso para quienes fueron escritas. Este aspecto está recogido con todo detalle, y de la forma más exhaustiva que ha sido posible, en nuestro libro. Nada semejante existe en otras obras paralelas a la nuestra.

f) Queremos subrayar, por último, nuestra atención a la pervivencia de la comedia romana. Para todos los dramaturgos en que nos ha sido posible, sobre todo para Plauto y para Terencio, pero también en algunas ocasiones para otros, intentamos rastrear, de la forma más detallada posible, su pervivencia en la literatura, de manera especial en la teatral, en la Edad Media y en el Renacimiento. Algo hemos conseguido, sin duda mucho más que en otras obras anteriores, y hemos contado con auxiliares tan importantes como el ya antiguo pero siempre modélico libro de Raymond Leonard Grismer *The influence of Plautus in Spain before Lope de Vega* (Nueva York, 1944), o el mucho más reciente e igualmente excelente de Ferruccio Bertini *Plauto e dintorni* (Roma-Bari, 1997), o para Terencio el admirable estudio de Luis Gil «Terencio en España: del Medievo a la Ilustración» (Madrid, 1984). Y tantos otros. Pero es una parte que puede mejorar mucho, y que sin duda lo hará, porque es mucho lo que están trabajando en este campo colegas helenistas y latinistas, muchos de ellos españoles.

Toda obra es susceptible de mejora, y también *Comedia romana,* en algunos aspectos de manera especial. A pesar de todo, humildemente queremos decir que nos sentimos muy contentos de haber dedicado a ella una buena parte de nuestra labor universitaria compartida, a lo largo de muchos años vividos en unión libre, llenos de sacrificios y de recompensas, de alegrías y de tristezas, de encuentros y de despedidas..., de todas esas cosas en apariencia contradictorias que ya los clásicos de Grecia y de Roma nos enseñaban que hacen a la vida hermosa y digna de ser vivida.

Los Ogíjares (Granada), octubre de 2004

I

LA COMEDIA EN ROMA. TIPOS DE COMEDIAS: *PALLIATA, TOGATA, ATELLANA* Y MIMO

DEFINICIÓN DE LA COMEDIA POR LOS ROMANOS

La más conocida de las definiciones que sobre la comedia encontramos en el mundo romano es sin lugar a dudas la debida a un gramático imperial, Diomedes, que en el siglo IV escribe en su *Ars grammatica*:

> *Comoedia est priuatae ciuilisque fortunae sine periculo uitae conprehensio, apud Graecos ita definita,* κωμῳδία ἐστὶν ἰδιωτικῶν πραγμάτων ἀκίνδυνο̄ περιοχή (*Gramm.* I, p. 488 K.)[1].

Tal definición, heredada según confiesa el propio Diomedes de una griega, hace una simple referencia al argumento de la comedia (*fortunae ... conprehensio*), con un breve apunte sobre su naturaleza (*sine periculo uitae*), pero añadiendo una aclaración a propósito de la tipología social de los personajes que aparecen en ella (*priuatae ciuilisque fortunae ... conprehensio*). De esta suerte, la aparentemente ingenua definición del gramático resultaba en realidad bastante aceptable, y desde luego tan válida, o incluso más, que la última ofrecida por la Real Academia Española: «Obra dramática, teatral o cinematográfica, en cuya acción predominan los aspectos placenteros, festivos o humorísticos y cuyo desenlace suele ser feliz»[2]. Por otra parte la definición latina se precisaba mucho más por comparación en su contexto, puesto que Diomedes acababa de definir la tragedia en los

---

[1] «Comedia es una percepción de la fortuna privada y civil sin riesgo vital, definida de este modo entre los griegos: comedia es el desarrollo sin peligro de asuntos privados».

[2] R.A.E., *Diccionario de la lengua española*, Madrid,[22]2001, p. 404.

siguientes términos, ofreciendo al tiempo el nombre de la autoridad griega seguida, Teofrasto, el famoso discípulo de Aristóteles: *Tragoedia est heroicae fortunae in aduersis conprehensio. a Theophrasto ita definita est,* τραγῳδία ἐστὶν ἡρωϊκῆ τύχης περίστασι (*Gramm.* I, p. 487 K.). El carácter dramático de ambos géneros, fuertemente diferenciador frente a los restantes tipos de obra poética, provoca que el propio gramático los enfrente entre sí para conseguir de este modo una más perfecta definición de uno y otro: *Comoedia a tragoedia differt, quod in tragoedia introducuntur heroes duces reges, in comoedia humiles atque priuatae personae; in illa luctus exilia caedes, in hac amores, uirginum raptus* (Gramm. I, p. 488).

A la altura de Diomedes, por lo tanto, tenemos en Roma una aceptable definición de la comedia, de no disimulada raíz aristotélica. Ahora bien, ya hemos señalado que Diomedes vive en el siglo IV d.C., es decir, en una época separada por más de medio milenio de los momentos de esplendor de la comedia romana, y en la que tanto la comedia propiamente literaria como la tragedia no son ya géneros vivos, con representaciones en los escenarios y con producción nueva, sino mero objeto de estudio erudito y, si acaso, de lectura privada. Por ello, parece muy sensato que nos planteemos la pregunta de si en tiempos del verdadero desarrollo de la comedia tenían los romanos una idea tan precisa como la que refleja el gramático imperial.

La contestación a tal cuestión debería ser, en principio, afirmativa. En efecto, desde que asistimos al nacimiento de una comedia escrita en latín, con toda probabilidad en el año 240 a.C., por obra de Livio Andronico[3], o en todo caso muy poco tiempo después[4], hemos de tener presente que tal fenómeno se produce como una mera continuación de la comedia griega, hecho incuestionable que arrojan datos tan objetivos como el nombre conmúnmente adoptado para referirse a ella, *comoedia*, o los títulos y fragmentos de las piezas de sus dos primeros cultivadores, Livio Andronico y Gneo Nevio, que remontan sin duda a la comedia griega del tipo denominado Νέα. Siendo esto así, es lógico pensar que esos primeros dramaturgos en lengua latina, en los que además concurre el hecho de ser ambos también autores de tragedias, tuvieran un concepto suficientemente claro de las características esenciales del tipo de obra que cultivaban.

---

[3] Fecha de la primera representación teatral propiamente dicha en Roma, sin que podamos precisar si lo puesto en escena fue una tragedia, una comedia, o ambas; cfr. Cic. *Brut.* 72; *Cato* 50; *Tusc.* I 3; Liv. VII 2; Gell. XVII 21, 42 ss. Véase Beare, *Esc. rom.*, pp. 14-20; Paratore, *Teatr. lat.*, pp. 60-65; A. Pociña, *Comienzos de la poesía latina: épica, tragedia, comedia*, Madrid, 1988, pp. 15 ss.

[4] Sabemos, en efecto, que en el año 235 se representaron ya obras, con toda probabilidad comedias, del segundo dramaturgo de la escena romana, Gneo Nevio; cfr. Gell. XVII 21, 44.

Los contadísimos restos de las comedias de Livio Andronico, así como los escasos de las de Gneo Nevio, no registran nunca el término *comoedia*[5], ni permiten atisbar sus ideas sobre este particular. En cambio cuando llegamos a las comedias de Plauto ya podemos observar que el autor, además de demostrarlo en la práctica por medio de sus obras, tiene un conocimiento consciente, no meramente intuitivo, de la existencia de una serie de normas que sirven para caracterizar al género, sobre todo por contraposición al más cercano, esto es, la tragedia[6]. Esas normas coinciden perfectamente con las que, según hemos visto, había utilizado, en torno a un siglo antes, Teofrasto para definir la comedia, y con las que seis siglos más tarde seguiría utilizando Diomedes: una de ellas, muy significativa, era la condición privada y civil de los personajes cómicos, frente a la heroica de los trágicos, que a su vez condiciona la naturaleza de los argumentos de uno y otro géneros. Es lo que se muestra de forma nítida en el prólogo de la comedia *Amphitruo*, pronunciado por el dios Mercurio (por lo tanto, un personaje trágico), cuyas palabras no se pueden explicar congruentemente si no se tienen presentes las consideraciones que aquí nos ocupan. En los versos 50-53, Mercurio indica que va a «prologar» una *tragoedia*:

Nunc quam rem oratum huc ueni primum proloquar;
post argumentum huius eloquar tragoediae.
quid? contraxistis frontem quia tragoediam
dixi futuram hanc? deu' sum, commutauero[7].

Evidentemente, no se puede ver en ello un mero recurso cómico fortuito (burla de la tragedia), sino plenamente justificado por su propia personalidad de dios, esto es, figura impropia de la comedia. A continuación, en los versos 54-58, Mercurio afirma saber que el público prefiere una comedia: sin embargo, él no puede lograr por completo que resulte así:

faciam ut commixta sit; <sit> tragicomoedia;
nam me perpetuo facere ut sit comoedia,

---

[5] Si aparece el término *fabula* en el sentido de «obra teatral», y, por lo tanto, sinónimo de *comoedia* en el frag. I de *Acontizomenos* (v. 1, p. 6 Ribb.), pero no arroja luz alguna sobre la cuestión que aquí estamos planteando.

[6] Sobre el uso bastante frecuente de *comoedia* en Plauto, cfr. G. LODGE, *Lexicon Plautinum*, Hildesheim, 2002 (= Leipzig, 1924), s. v. *comoedia*, p. 283.

[7] Plaut. *Amph.* 50-53:
«Ahora os diré primero lo que he venido a pediros;
después expondré el argumento de esta tragedia.
¿Qué pasa? ¿Habéis arrugado la frente porque dije que iba a ser
una tragedia? Soy un dios, la cambiaré».

reges quo ueniant et di, non par arbitror.
quid igitur? quoniam hic seruos quoque partis habet,
faciam sit, proinde ut dixi, tragicomoedia[8].

El planteamiento es nítido por su sencillez: resulta inadecuado llamar *comoedia* al *Amphitruo*, una pieza en que aparecen reyes y dioses, pero tampoco *tragoedia*, pues tiene como personaje a un esclavo, Sosia. El resultado es una tragicomedia, género literario inexistente, creación cómica de este cómico dios Mercurio. De tal modo Plauto, sin proponérselo, nos enseña lo importante que resultaba para la caracterización de los dos géneros dramáticos la naturaleza diversa de los personajes de uno y otro.

Un plateamiento semejante, si bien un poco más disfrazado en su contexto, tiene este pasaje de otro prólogo, en este caso de la comedia *Captiui:*

hi neque peiiuros leno est nec meretrix mala
neque miles gloriosus; nec uereamini
quia bellum Aetolis esse dixi cum Aleis:
foris illa extra scaenam fient proelia.
nam hoc paene iniquomst, comico choragio
conari desubito agere nos tragoediam[9].

Como teniendo presentes las convenciones puestas en práctica en las comedias y codificadas por los estudiosos griegos, Plauto reconoce que no aparecen en *Captiui* ciertos tipos que son habituales en las comedias *(leno, meretrix, miles gloriosus),* la cual no por ello deja de serlo: en realidad, todos sus personajes son «particulares» *(senex, adulescentes, parasitus),* o pertenecientes a estratos sociales de ínfima categoría (*serui*, *pueri* «esclavos jóvenes»). En cambio, sí resultaría *tragoedia* al poner en escena una batalla, tanto por el carácter contrario al *sine periculo* de la definición de Diomedes que implica la batalla en sí, como porque exigiría la utilización de personajes pro-

---

[8] Plaut. *Amph.* 59-63:
«La convertiré en una mezcla, en una tragicomedia,
porque hacer que sea completamente comedia
una obra en que intervienen reyes y dioses, no lo considero apropiado.
Entonces, ¿qué? Ya que también hay un esclavo que hace un papel,
haré que sea una tragicomedia, como antes dije».

[9] Plaut. *Capt.* 57-62:
«Aquí no aparece ni el lenón perjuro, ni la meretriz malvada,
ni el militar fanfarrón; ni vayáis a tener miedo
porque he dicho que los etolios están en guerra con los eleos:
allá lejos, fuera del escenario, tendrán lugar los combates.
Porque sería un exceso que de repente intentáramos
representar una tragedia con una compañía de comedias».

pios de tragedia *(duces, reges)*, cosas ambas que Plauto considera inadmisibles en una comedia.

En el largo espacio que media entre los planteamientos semejantes de Plauto, el dramaturgo, y Diomedes, el estudioso, los escritores romanos vienen a resultar prácticamente unánimes en sus consideraciones acerca de la comedia[10], a la que definen basándose en la naturaleza festiva de su argumento (Plauto, Terencio, Cicerón, Horacio, Gelio, etcétera), en el carácter privado de sus personajes (Plauto, Terencio, Cicerón, Ovidio, Quintiliano, etcétera), y en su oposición, desde el punto de vista de estos dos aspectos, así como otros de índole lingüística y poética, al otro género dramático, la tragedia (Plauto, Cicerón, Horacio, Quintiliano, Plinio el Joven, Amiano Marcelino, etcétera[11].

A ellos convendría añadir un aspecto que, si bien no se formula abiertamente con mucha frecuencia, está implícito en la consideración de la comedia por parte de muchos escritores y críticos romanos: nos referimos a su ejemplaridad. La comedia parece haberse concebido en Roma, ya desde su nacimiento, como un tipo de obra que tenía que servir para la trasmisión de modelos positivos de comportamiento, o bien para la condena de los negativos, debido sin duda a ese carácter de imitación de personas reales que repetidamente le confería Aristóteles en su *Poética*. Por fortuna, conservamos un fragmento de Gneo Nevio que parece confirmarnos su creencia en esta posibilidad educativa de la comedia: se trata de los tres versos que suelen considerarse como pertenecientes al prólogo de la comedia *Tarentilla*:

Quae ego in theatro hic meis probaui plausibus,
ea non audere quemquam regem rumpere:
quanto libertatem hanc hic superat seruitus![12].

Por si hubiera dudas en la interpretación del pasaje neviano, Plauto nos ofrece pruebas irrefutables de esta consideración ejemplar que se le supone a la comedia, por ejemplo en las palabras que pone en boca de los actores para solicitar el aplauso, al final precisamente de una comedia suya especialmente ejemplar, los *Captivi:*

---

[10] Para el estudio del significado de *comoedia* sigue siendo de gran utilidad, a pesar del mucho tiempo transcurrido desde su redacción, el artículo preparado por Mertel para el *Thesaurus Linguae Latina* (*ThLL* vol. III, 1907, col. 1993-1995).

[11] Cfr. A. POCIÑA, «Caracterización de los géneros teatrales por los latinos», *Emerita* 42 (1974), pp. 409-447, donde se estudia el significado de *comoedia* en estos escritores.

[12] Naev. Fr. I, p. 22 Ribbeck:
«Lo que hice reconocer aquí en el teatro por medio de aplausos,
no hay rey que pueda hacerlo pedazos:
¡de qué manera la esclavitud supera aquí a la libertad!».

Spectatores, ad pudicos mores facta haec fabula est,
neque in hac subigationes sunt neque ulla amatio
nec pueri suppositio nec argenti circumductio,
neque ubi amans adulescens scortum liberet clam suom patrem.
huius modi paucas poetae reperiunt comoedias,
ubi boni meliores fiant[13].

Cierto es que, siempre en opinión de Plauto fácilmente compartible, por más que una obra tenga contenidos moralizantes, que sus actores los representen de forma convincente y que los espectadores los reciban con aprobación, la lección suele durar lo que tardan éstos en regresar y llegar a sus casas:

Spectaui ego pridem comicos ad istunc modum
sapienter dicta dicere, atque is plaudier,
quom illos sapientis mores monstrabant poplo:
sed quom inde suam quisque ibant diuorsi domum,
nullus erat illo pacto ut illi iusserant[14].

Es, en fin, añadiendo como elemento fundamental para su caracterización la ejemplaridad positiva o negativa, lo que es útil hacer y lo que hay que evitar, como se llega a la definición de *comoedia* en los *Excerpta de comoedia* que se encuentran antes del comienzo del *Commentum Terenti* de Donato; una definición que, formulada en una época sin duda no lejana a la de Diomedes, resume muy bien lo que consideraron los latinos esencial para caracterizar este género:

Comoedia est fabula diuersa instituta continens affectuum ciuilium ac priuatorum, quibus discitur, quid sit in uita utile, quid contra euitandum. hanc Graeci sic definiuerunt «κωμῳδία ἐστὶν < ἰδιωτικῶν πραγμάτων > περιοχὴ ἀκίνδυνος»[15].

Para completar esta rápida definición de la *comoedia* por parte de los latinos quizá convenga añadir que los escritores de todos los tiempos parecen haber tenido muy clara esa serie de elementos que servían

---

[13] Plaut. *Capt.* 1029 ss.:
«Espectadores, esta comedia está hecha como un ejemplo de comportamiento.
No hay en ella manoseos ni amoríos,
ni cambiazo de niños, ni estafa de dinero,
ni tampoco un joven que haga libre a su puta sin enterarse su padre.
Pocas comedias de este tipo componen los poetas,
en las que los buenos se hagan aún mejores».

[14] Plaut. *Rud.* 1249 ss.

[15] DON. *de com.*, p. 22 Wessner.

para diferenciarla de otros géneros, y que codificarían las poéticas. Baste con recordar el bonito ejemplo que nos ofrece Ovidio en *Remedia amoris*, precisando los rasgos que caracterizan y diferencian entre sí a la épica, la tragedia, la comedia, la poesía yámbica:

At tu, quicumque es, quem nostra licentia laedit,
si sapis, ad numeros exige quidque suos.
Fortia Maeonio gaudent pede bella referri:
deliciis illic quis locus esse potest?
Grande sonant tragici: tragicos decet ira cothurnos;
usibus e mediis soccus habendus erit.
Liber in aduersos hostes stringatur iambus,
seu celer, extremum seu trahat ille pedem.
Blanda pharetratos Elegia cantet Amores
et leuis arbitrio ludat amica suo.
Callimachi numeris non est dicendus Achilles;
Cydippe non est oris, Homere, tui.
Quis ferat Andromaches peragentem Thaida partes?[16].

Ovidio opone poéticamente unos géneros a otros, personificándolos y dotándolos de unas características físicas y psíquicas de procedencia aristotélica, que en el caso de la *comoedia* se refieren al humilde calzado de los actores *(soccus)*, a la contidianeidad de sus argumentos *(usibus e mediis)*, a la naturaleza de sus personajes *(Thais)*; frente a ella, la *tragoedia* aparece bien caracterizada por su estilo *(grande)*, sus contenidos *(ira)*, el calzado de sus actores, *cothurnus*, entendido en su sentido translaticio más amplio, la calidad de sus personajes *(Andromache)*. Menos necesaria parece la oposición de comedia y tragedia a otros géneros poéticos, en concreto a la épica y a la poesía yámbica, dado que

[16] OV. *rem.* 371 ss.:
«Pero tú, quienquiera que seas, a quien molesta mi libertad de expresión,
si eres sensato, exige que cada género literario se atenga a sus normas.
Las hazañas bélicas requieren una narración en verso meonio.
¿Qué lugar puede haber aquí para las dulzuras del amor?
Solemne resuena la poesía de los trágicos: con los coturnos de la tragedia
[va bien la ira;
el zueco hay que utilizarlo en los temas de la vida corriente.
Al yambo por su libertad hay que esgrimirlo para enfrentarse a los enemigos,
bien sea el de ritmo rápido, bien el que cojea en el último pie.
Cante la seductora Elegía a los Amores portadores de aljaba
y que una inconstante amiga juguetee con ella a su antojo.
No puede ser cantado Aquiles con el ritmo de Calímaco;
no es apropiado que tu voz, Homero, cante a Cídipe.
¿Quién podrá soportar a Tais haciendo el papel de Andrómaca?»
(Trad. E. Montero Cartelle).

su naturaleza común de géneros dramáticos es por sí sola un rasgo suficientemente caracterizador de ambas. Conviene advertir que este comportamiento de Ovidio a la hora de definir los géneros corresponde al habitual en los poetas latinos, como si operase en su subconsciente un ordenamiento de todos sus géneros en las tres grandes casillas de la épica, la lírica y la dramática, que exigiría precisiones rigurosas especialmente a la hora de definir los géneros integrados en cada una de ellas. O dicho de otro modo: para los poetas latinos, ya desde los comienzos, está clara la existencia de dos géneros dramáticos, muy unidos entre sí por comparación con la épica y la lírica, pero también muy diferentes el uno del otro. Nunca existió, por más que se escriba muchas veces de forma poco meditada, un género literario latino llamado «teatro».

El concepto, en fin, de la *comoedia* por oposición a la *tragoedia* resulta tan claro para los escritores latinos, que ni siquiera es necesario entrar en disquisiciones cuando de oponerlas se trata: recordemos de qué manera clara, breve y tajante lo hacen tres críticos literarios latinos de la autoridad de Cicerón, Horacio y Quintiliano: *itaque et in tragoedia comicum uitiosum est et in comoedia turpe tragicum* advierte el primero (*opt. gen.* 1), sin referirse a un aspecto concreto, sino al carácter de lo propio de la comedia y de la tragedia en general; *uersibus exponi tragicis res comica non uult*, señala por su parte Horacio (*ars* 90), refiriéndose exclusivamente al metro; Quintiliano, por último, alude a una «ley» propia de cada uno de los géneros, en la que parecen ir implícitos argumentos, personajes y lenguaje, y que impide absolutamente que puedan intercambiarse sus calzados peculiares entre sí: *sua quisque proposita lex, suus decor est: nec comoedia in cothurnos adsurgit, nec contra tragoedia socco ingreditur* (*inst.* X 2, 22). Esta oposición resulta tan fundamental que no puede circunscribirse al mero texto literario de las comedias y las tragedias, sino que atañe igualmente a su realización total, a su puesta en escena. Es decir, no afecta exclusivamente al creador literario, al dramaturgo, que sabe muy bien la gran diferencia que existe entre escribir una comedia o una tragedia, hasta el punto de que sólo en los primeros momentos de la historia del teatro latino es normal que un mismo dramaturgo cultive ambas (así, Livio Andronico, Gneo Nevio y Quinto Enio); también los espectadores parecen tener claras preferencias, y diferentes comportamientos con respecto a una u otra, según veremos. Por último, los actores saben de maravilla la enorme diferencia que existe entre representar una comedia o una tragedia, a efectos de voz, de gesticulación, incluso de utilización de la máscara, como pone de relieve en más de una ocasión Quintiliano[17]. E incluso

[17] Cfr. Quint. XI 3, 72 ss.: *Dominatur autem maxime uultus. [...] Itaque in iis quae ad scaenam componuntur fabulis artifices pronuntiandi a personis quoque adfectus mutuantur,*

Vitrubio llega a describir tres tipos de escenarios dramáticos, trágico, cómico y satírico, si bien la inclusión de este tercero nos obliga a suponer que o bien está siguiendo un modelo griego, o está pensando en los tipos de teatro cultivados en Grecia[18].

Tipos de comedias cultivados en Roma

En el teatro cómico de los romanos suelen distinguirse cuatro tipos de obras, clasificados más o menos de la siguiente manera: *palliata*, comedia inspirada en el modelo de la Νέα griega, con ambientación y temática propias del mundo heleno; *togata*, comedia de temática semejante a la del subgénero anterior, pero con ambientación romana o itálica; *atellana*, obra de temática muy simplificada, elemental y popular, de ambientación exclusivamente itálica; *mimus*, comedia en que al diálogo se añade como elemento esencial y forma habitual de expresión la gesticulación, con un tipo de temática no especialmente diferente de la de los otros subgéneros.

Estas cuatro denominaciones son las más frecuentes en los autores latinos; al lado de ellas, de forma bastante extraordinaria, vemos aparecer algunas otras, utilizadas para referirse a los mismos tipos de comedia, tal vez de forma muy ocasional y, por ello, con menos aceptación: *crepidata*, *tabernaria*, *planipedia*[19]. Sin embargo la clasificación cuatripartita que en la actualidad suele admitirse sin más discusión es relativamente reciente: hasta avanzado el siglo XIX existe una

---

ut sit Aërope in tragoedia tristis, atrox Medea, attonitus Aiax, truculentus Hercules. In comoediis uero praeter aliam obseruationem, qua serui, lenones, parasiti, rustici, milites, meretriculae, ancillae, senes austeri ac mites, iuuenes seueri ac luxuriosi, matronae, puellae inter se discernuntur, pater ille, cuius praecipuae partes sunt, quia interim concitatus, interim lenis est, altero erecto, altero composito est supercilio, atque id ostendere maxime latus actoribus moris est, quod cum iis quas agunt partibus congruat.

[18] Vitr. V 6: *Genera autem sunt scaenarum tria: unum quod dicitur tragicum, alterum comicum, tertium satyricum. Horum autem ornatus sunt inter se dissimili disparique ratione, quod tragicae deformantur columnis et fastigiis et signis reliquisque regalibus rebus; comicae autem aedificiorum priuatorum et maenianorum habent speciem prospectusque fenestris dispositos imitatione, communium aedificiorum rationibus; satyricae uero ornantur arboribus, speluncis, montibus reliquisque agrestibus rebus in topoedis speciem deformati.*

[19] Sobre estas denominaciones, cfr. W. Beare, «Crepidata, *palliata*, tabernaria, *togata*», *CR* 53 (1939), pp. 166-168, que interpreta *crepidata* como equivalente a lo que solemos denominar *palliata*, es decir, comedia basada en un modelo griego; en contra, por ejemplo A. Lesky, «Fabula crepidata», *RM* 95 (1952), pp. 357-369, sostiene que el término se aplica a tragedias; V. Ussani, *Problemi del teatro arcaico latino. La commedia palliata*, Roma, 1973 (esp. pp. 11-48, «Alcuni termini tecnici notevoli del vocabolario drammatico latino); A. Pociña, «Caracterización de los géneros teatrales por los latinos», *Emerita* 42 (1974), pp. 409-447.

confusión en el empleo de los términos que remonta a la antigüedad, y de la que es un buen exponente el ya mencionado gramático Diomedes, que interpretaba *palliata* como término para referirse a todo tipo de teatro representado con vestimenta griega, y válido en consecuencia tanto para comedia como para tragedia, mientras que el término *togata* era para él un *generale nomen* que incluía la *praetexta* (tragedia *togata*), la *tabernaria* (comedia *togata*), la *atellana* y la *planipedia* (mimo), es decir, todo tipo de obra teatral, trágica o cómica, representada con vestimenta romana o itálica[20]. A partir de este complicado planteamiento surgen clasificaciones tan oscuras como la que hace en 1833 el editor lipsiense de la *togata* Neukirch[21], quien traza un cuadro de lo más rebuscado, «llegando a suponer la existencia de nada menos que siete tipos de comedia en la escena romana, en la que además, en contra de toda evidencia, admitía el cultivo de la *fabula satyrica* de los griegos»[22]. Sólo a partir de las ediciones de los fragmentos de la comedia latina publicados por Otto Ribbeck en 1855, 1873 y 1898, sobre todo las dos últimas, comienzan a tenerse claros los conceptos clasificatorios en el sentido que antes apuntábamos, que es el generalizado en la actualidad.

Un primer aspecto que hay que tener en cuenta para llegar a una clasificación y definición correcta de todos y cada uno de estos cuatro tipos es el hecho de que ninguno de ellos tuvo una personalidad y unos rasgos definitorios lo suficientemente precisos como para constituirse en género cómico propio y exclusivo de los teatros romanos. Si añadimos a esto el hecho de no contar con una distribución paralela en la praxis dramática griega ni, en consecuencia, en la poética de los helenos, se explica muy bien la confusión y las dudas clasificatorias tradicionales. Por consiguiente, hablar de comedia latina no significa limitarse a la *palliata*, sino a sus cuatro tipos, a los que tal vez no sea muy incorrecto denominar subgéneros cómicos. Por otra parte, la definición griega de comedia como ἰδιωτικῶν χραγμάτων περιοχή sirve perfectamente para todos y cada uno de ellos.

Para establecer una diferencia más nítida entre los cuatro subgéneros, estimamos que el sistema más adecuado consiste en tomar como base unos cuantos elementos realmente significativos desde el punto de vista del desarrollo histórico del drama (existencia o no de un modelo griego precedente), de la escenificación (ambientación griega o itálica, naturaleza griega o itálica de los personajes de la comedia), del argumento (complejo o sencillo), de la primacía de la

---

[20] Cfr. A. Pociña, «Caracterización de los géneros teatrales...», cit., p. 411.

[21] I. H. Neukirch, *De fabula togata Romanorum. Accedunt Fabularum togatarum reliquiae*, Lipsiae, 1833.

[22] López, *Tog.*, p. 17.

expresión literaria sobre la corporal o viceversa. Éste es el cuadro resultante de la consideración de estos signos:

	MODELO (gr.)	AMBIENTACIÓN	PERSONAJES	ARGUMENTO	PRIMACÍA EXPR. (lit./corp.)
Palliata	+	griega	griegos	complejo	expr. liter.
Togata	-	itálica	itálicos	complejo	expr. liter.
Atellana	-	itálica	itálicos	simple	¿?
Mimo	+/-	gr./it.	gr./it.	simple	expr. corp.

A primera vista podría pensarse que los dos subgéneros que presentan mayor número de elementos comunes son la *togata* y la *atellana*, que parecen formar una especie de bloque, por así decirlo, de la comedia de tema típicamente itálico, frente al griego de la *palliata*. Sin embargo un análisis más riguroso, realizado desde el punto de vista de la estructura argumental, sin duda más relevante desde la perspectiva literaria y dramática, apunta hacia una afinidad más estrecha entre *palliata* y *togata*, que serían los dos subgéneros cómicos de mayor rango, frente a la consideración menor o secundaria de *atellana* y *mimus*.

Basándonos, en fin, en el cuadro anterior, podríamos llegar a las siguientes definiciones comparativas de los cuatro subgéneros de la comedia romana:

Palliata: comedia inspirada en la Néa griega, de ambientación y personajes griegos, con argumento complejo de naturaleza festiva, y con una atención prioritaria a la expresión literaria sobre la corporal.

Togata: comedia sin modelo directo griego, de ambientación y personajes romanos o itálicos, con argumento complejo de naturaleza festiva, y con una atención prioritaria a la expresión literaria sobre la corporal[23].

Atellana: comedia sin modelo griego, de ambientación y personajes itálicos muy tipificados, con argumento simple y breve de naturaleza

[23] Para la definición de este género, cfr. A. LÓPEZ, «El adjetivo *togatus* y la comedia *togata*», *Helmantica* 28 (1977), pp. 331-341. Una definición más precisa en López, *Tog.*, pp. 19 s.: «Se llaman *togatae* las comedias que se escribieron conforme a las costumbres y vestimentas de los togados, esto es, de los romanos, a excepción de héroes, generales, militares y reyes, compuestas al modo de las comedias *palliatae*. Llamaremos *togatae* con precisión, en contra de la formulación de Diomedes, a las comedias que compusieron Titinio, Lucio Afranio y Tito Quincio Ata».

festiva[24]. Es difícil precisar si la expresión literaria o la corporal ocupaban en ella el puesto primordial, si bien la balanza probablemente si inclinaba a favor de esta última.

Mimus: comedia con precedentes griegos, en ciertos casos tomados como modelos. Ambientación y personajes griegos o itálicos. Argumento simple, de naturaleza festiva. Empleo fundamental de la expresión corporal sobre la literaria, con incremento progresivo de la importancia de aquélla a lo largo de su desarrollo histórico.

---

[24] Esta definición trata de sintetizar los elementos más característicos de la *atellana*, tal como los formula por ejemplo P. FRASSINETTI en su «Introduzione» a la excelente edición *Le Atellane* (Roma, 1967), pp. 1-16. Así, no olvida su procedencia en la Italia meridional; su carácter de cortas improvisaciones, al menos hasta que obtiene un cultivo literario más serio por parte de Pomponio y Novio; la naturaleza simple de sus argumentos, derivada de esa improvisación originaria; el número restringido de sus personajes, profundamente tipificados, etcétera.

II

NACIMIENTO DE LA COMEDIA EN ROMA

Dato curioso, con muy contados paralelos en la historia de otras literaturas, y sumamente significativo, es el que podamos fechar con toda precisión el nacimiento del teatro latino en el mes de septiembre (en los *ludi Romani*) del año 240 a.C., cuando los romanos celebran la victoria del cónsul Lutacio Cátulo en las islas Egates, que había puesto fin a la primera guerra púnica (años 264-241 a.C.); esta fecha viene avalada por buen número de pasajes de autores clásicos, algunos de ellos de fiabilidad incuestionable[1]. Menos exactitud existe para el nacimiento concreto de la comedia, pues no sabemos si lo que se representó en dicha ocasión fue una tragedia, una comedia, o ambas; sólo un autor de fecha tan tardía como Casiodoro indicará que se trató de una tragedia y una comedia. De todas formas, si el acontecimiento no tuvo lugar en ese preciso año, tampoco pudo ser mucho después: Aulo Gelio (XVII 21, 45) señala que en 235 ya representaba obras teatrales, con bastante probabilidad comedias, Gneo Nevio, el segundo dramaturgo latino en un orden cronológico.

Desde el principio, las comedias puestas en escena por Livio Andronico y por Gneo Nevio fueron escritas siguiendo el modelo de un tipo concreto de comedia griega, lo mismo que ocurrió con la tragedia que igualmente cultivaron ambos poetas. Teniendo esto en cuenta, resulta claro que nos hallamos ante un tipo de creación artística trasplantada de otra precedente, la griega, y por tanto sin problemas de «orígenes»[2]. Existe, en cambio, un problema fundamental, consistente en la

---

[1] Así, Cic. *Brut.* 72; *Cato* 50; *Tusc.* I 3; Liv. VII 2; Gell. XVII 21, 41 ss.; en el año 239 lo sitúa Cassiod. *Chron.* p. 128 M.

[2] Cfr. A. Pociña, *Comienzos de la poesía latina...*, cit., pp. 9-12.

necesidad de explicar por qué semejante creación, pensada y gestada para una sociedad y en una lengua determinadas, la griega y el griego, pudo implantarse en un ámbito y una lengua distintos, Roma y el latín. Desde la perspectiva de los condicionamientos de la implantación es como pensamos que debe afrontarse el problema de los comienzos del teatro latino, y en concreto los de la comedia que aquí nos ocupan. O dicho de otro modo: desde Roma mirando a Grecia, no viceversa, pues el problema consiste en explicar de qué modo tres géneros poéticos griegos (tragedia, comedia y épica) pudieron, en primer lugar, ser aceptados en la Roma de mediados del siglo III a.C. y, sobre todo, cómo razonar su indudable éxito desde el primer momento, hecho demostrado por la existencia no ya de continuadores del primer poeta, Livio Andronico, sino incluso contemporáneos entregados a idéntico afán: un Gneo Nevio, un Quinto Enio, a escasa distancia un Tito Macio Plauto, etcétera. Será menester averiguar, en consecuencia, cuándo y de qué modo conocieron los romanos la comedia griega que les serviría de modelo; por qué razón o razones la asimilaron tan rápidamente; que motivo o motivos les llevaron a decantarse por un tipo determinado de comedia griega para construir las suyas.

El conocimiento de la comedia griega, y del teatro en general, se va produciendo de un modo paulatino desde una época bastante anterior al contacto directo y normal de los romanos con Grecia. A fin de centrarlo cronológicamente de algún modo, podemos hablar de tres momentos históricos, en sentido muy laxo, el primero de los cuales nos lleva a una época fundamentalmente ocupada por guerras con pueblos más o menos vecinos, que ocupa todo el siglo IV; el segundo los diez años de lucha contra Pirro (años 281-272 a.C.), felizmente concluida con la capitulación de Tarento, que pondrá bajo el poderío romano toda la Italia meridional, la llamada Magna Grecia; el tercero nos lleva a la primera guerra púnica (años 264-241 a.C.), cuyo desenlace convertirá a Sicilia en la primera provincia romana. Son tres momentos fundamentales para la toma de contacto con la cultura griega, el primero de ellos a través del pueblo etrusco, poseedor de una literatura fuertemente influida por la helena; el segundo significa el comienzo de una relación directa con las poblaciones griegas que desde el siglo VIII a.C. habían establecido florecientes colonias en la costa meridional de Italia, en muchas de las cuales se asiste precisamente en el siglo III a.C. a un florecimiento cultural, y literario en particular, verdaderamente importante; el tercero, *Sicilia capta,* supone ya una relación muy fuerte y directa con la cultura griega: no deja de ser significativo que se celebre la victoria romana que pone fin a ese periodo con la instauración en Roma de representaciones teatrales conformes con el modo griego.

Etruscos y griegos, éstos primero a través de aquéllos y luego directamente, ponen un teatro que cuenta con una práctica ya multisecular a

disposición de los romanos, quienes, de acuerdo con un hábito de comportamiento que les reconocía Salustio (*Cat.* 51), prefirieron también en este terreno *imitari quam inuidere*.

Para hablar de los comienzos del teatro en Roma es ineludible recurrir a los tres textos latinos fundamentales sobre el mismo, es decir, Tito Livio VII 2, Horacio *epist.* II 1 y Valerio Máximo II 4, 4. Por lo que se refiere al conocido texto de Tito Livio[3], podemos reducirlo en su entramado argumental básico de la siguiente manera:

1. En los años 365-364 a.C., una peste asola Roma. Entre otros medios para aplacar a los dioses, se instituyen los *ludi scaenici*, insistiendo Livio en su novedad *(noua res)*, pues hasta entonces sólo habían existido espectáculos circenses. Estos juegos no tuvieron gran trascendencia. Fueron realizados por *ludiones*, traídos de Etruria, que danzaban al son de la flauta, al modo etrusco, sin un texto previo *(sine carmine ullo)*.

2. A continuación, la *iuuentus* romana comienza a imitar a los actores etruscos, pero con añadido de pullas que se lanzan los muchachos entre sí *inconditis ... uersibus*.

3. Estas representaciones se popularizan, ahora con actores profesionales nativos, a los que se da el nombre de *histriones*, utilizando un término etrusco. Ya no se intercambian versos rudos e improvisados, semejantes a los fesceninos, sino que representan *saturae*, una mezcla de canto y danza con acompañamiento de flauta.

4. Unos años después, Livio Andronico pasa por primera vez de la *satura* a la *fabula* con un argumento, siendo al tiempo autor y actor de sus dramas.

5. La *iuuentus* romana deja este nuevo tipo de teatro en manos de los actores profesionales, y, al igual que antes, vuelve ella a realizar actuaciones con chanzas insertadas en versos, al modo de las *atellanae*, cuya representación se reserva la juventud y no permite su ejecución a actores profesionales.

En esta explicación liviana descubrimos un entramado continuo de dos vertientes dramáticas: una de ellas, la inicial, es de procedencia extranjera, según indica el propio historiador: *ipsa peregrina res fuit*; se manifiesta al principio por la llegada a Roma de actores etruscos *(ludiones ex Etruria acciti)*; posteriormente, por la aparición de un autor y actor de origen griego, Livio Andronico, que aportará un teatro propiamente dicho. La otra vertiente consiste en un teatro por así decirlo de aficionados,

---

[3] Cfr. Beare, *Esc. rom.*, pp. 8-13; J. H. WASZINK, «Varro, Livy and Tertullian on the history of Roman dramatic art», *VChr* 2 (1948), pp. 224-242; V. Ussani, *Problemi del teatro arcaico latino...*, cit., pp. 90-193; A. Pociña, *Comienzos de la poesía latina...*, cit., pp. 45 ss.

a cargo de la *iuuentus* romana[4], que da vida a un para-teatro, de origen itálico, de naturaleza improvisada, con una concepción paródica con respecto al drama de los profesionales que va a instaurarse en Roma. En efecto, al espectáculo que traían los *ludiones* etruscos (fase 1), responden los miembros de la *iuuentus* con un tipo de pre-teatro distinto (fase 2); y ante la instauración de un teatro plenamente artístico, realizado sobre modelos griegos (fase 4), los jóvenes romanos se reservaban la representación de *atellanae* o similares. En un caso con los versos fesceninos, en otros con las atelanas, vemos a la juventud ejerciendo un papel de conservadora, por así decirlo, y también animadora de manifestaciones lúdicas, de naturaleza cómica, que ya existían en suelo itálico, frente a la entrada del espectáculo procedente de Grecia. Naturalmente, esto no debe interpretarse en el sentido de que la juventud romana, a la que Tito Livio recuerda con mucho énfasis en el pasaje comentado, haya puesto trabas al desarrollo del espectáculo escénico hacia una manifestación de naturaleza plenamente artística; antes bien, da la impresión de que esa juventud, que se mueve en cierto modo al compás que le va marcando el desarrollo progresivo de un teatro de profesionales, anima con brío indudable la implantación y aceptación del teatro que aquéllos representan.

Prescindiendo aquí de la visión totalmente paralela y de inspiración netamente liviana que ofrece Valerio Máximo[5], Horacio por su parte, en la epístola a Augusto (II 1, 139 ss.), muestra una descripción, de naturaleza eminentemente literaria, de un pre-teatro, representado por una sociedad agrícola, ruda y llana, que se divierte en sus épocas de descanso con la *Fescennina licentia*. Tal descripción viene a coincidir perfectamente con lo que, en el relato de Tito Livio, se comenta que hizo la *iuuentus* en la fase que hemos señalado como segunda. Un paso siguiente viene marcado por la aportación de la *Graecia capta*, la cual, en la tranquilidad que sigue a las guerras púnicas, lleva a Roma lo que de aprovechable pudiera encontrarse en los trágicos griegos. Por último, para referirse a la comedia, recuerda Horacio a Plauto, con todos sus defectos, que se presenta a veces como un verdadero personaje de comedias atelanas (v. 173).

Tenemos, pues, un esquema del todo semejante al de Tito Livio, con un pre-teatro, anterior a la llegada del griego; un teatro procendente de Grecia *post Punica bella*, que equivale a la expresión *Liuius post aliquot annis* de Tito Livio, y que se manifiesta en forma de tragedia o de comedia; para evocar la primera, Horacio recurre a los trágicos griegos; para la segunda, recuerda a Plauto, pues le sirve para mantener el hilo

---

[4] Cfr. el interesante y detallado estudio de J.-P. MOREL, «La *iuuentus* et les origines du théâtre romain (Tite-Live, VII, 2; Valere Maxime, II, 4,4)», *REL* 47 (1969), pp. 208-252.

[5] Cfr. V. Ussani, *Problemi del teatro arcaico latino...*, cit., pp. 144 ss.

de toda la epístola (la censura del conservadurismo en literatura), y, además, para criticar al comediógrafo de Sársina, que si bien cultiva un teatro de origen griego, sin embargo se mantiene en su opinión cercano a la *atellana*, aquel tipo de teatro que Livio nos informaba que había quedado en manos de la *iuuentus* después del triunfo del teatro de naturaleza griega, representado por profesionales.

Vemos, pues, que Tito Livio se interesa por el nacimiento del teatro de forma global, como institución de naturaleza social ante todo, y de modo secundario por su carácter literario, perspectiva que en cambio atrae todo el interés de Horacio. En suma, sintentizando la información de Horacio, Tito Livio y Valerio Máximo, podemos establecer tres tipos de influjo en la implantación del teatro en Roma:

a) La existencia de un pre-teatro, localizable en la península Itálica, del que se precisan dos tipos de manifestación, tanto en Horacio como en Tito Livio: los *uersus Fescennini* y la *atellana*. Conviene subrayar que ambos tipos son de naturaleza cómica indudable, y no en vano a partir del segundo, cuyo origen osco señala Tito Livio, llegarán los latinos a desarrollar un tipo especial de comedia.

b) La aportación, a partir del año 365 a.C., de los etruscos, esencial para el montaje de las obras teatrales. En efecto, se nos habla de ellos primordialmente en su papel de actores y con referencia a sus modos de actuación, música y danza incluidas.

c) La introducción, en fin, a partir del año 240 a.C., del teatro tomado de Grecia, con la adaptación al latín de tragedias y comedias por Livio Andronico primero, y después por los dramaturgos contemporáneos y continuadores.

Según decíamos más arriba, deberíamos planteamos ahora qué razón, o razones motivaron que los romanos admitiesen, asimilasen e hiciesen suyos dos tipos de manifestación dramática, la tragedia y la comedia, creadas, concebidas y desarrolladas por y para un pueblo distinto, el griego. En ello jugó un papel fundamental la predisposición natural del pueblo romano para abrirse a la experiencia teatral, ya fuera proveniente de un desarrollo propio, ya importada, que se detecta en diversos aspectos de su idiosincrasia[6]:

1. Los romanos son un pueblo de la cuenca norte del Mediterráneo, ocupada por etnias propicias a las manifestaciones de naturaleza teatral en mayor medida que otros pueblos indoeuropeos.

2. Los latinos tienen un claro origen campesino, y es propia de los pueblos campesinos primitivos una serie de manifestaciones de naturaleza festivo-religiosa y lúdica, con las que se celebran los momentos

[6] Cfr. A. Pociña, *Comienzos de la poesía latina...*, cit., pp. 61 ss.

decisivos de su quehacer natural, en especial la sementera y la recolección de la cosecha, esta última sobre todo. No es extraño, por lo tanto, que Horacio (*epist.* II 1, 139 ss.) y Virgilio (*geor.* II 380 ss.) hagan remontar a rústicas diversiones campesinas los comienzos de su teatro[7].

3. Los romanos tienen una religión de marcado carácter teatral. Hay, en efecto, en sus rituales un conjunto de movimientos, gesticulaciones, fórmulas, que deben ser realizados y pronunciados con rigurosa exactitud, articulados en actos, llevados a cabo en un marco de auténtica ficción escénica, tal como si de una verdadera representación se tratase. Los romanos teatralizan sus creencias: nada de extraño puede tener por consiguiente la acogida que prestan al teatro propiamente dicho.

4. El espíritu propicio al desarrollo del teatro se descubre a cada paso también en el arte de los romanos, en el que llama la atención sobremanera su tendencia siempre viva, tanto en la escultura como en la pintura y el mosaico, a la escenificación, a la utilización de un argumento y a su desarrollo.

5. Por último, y éste es quizá el hecho más significativo, el pueblo romano se caracteriza a sí mismo como el pueblo de los espectáculos, sintiéndolos como algo propio, acudiendo en masa, a lo largo de toda su historia, a los juegos, sean circenses o escénicos: tanto es así que según la leyenda transmitida por Livio (I 9), pero recogida también por otros autores, el rapto de las sabinas habría tenido lugar en la celebración de unos *ludi*, que serían los primeros celebrados en Roma, establecidos por el mismísimo Rómulo.

Todas estas características nos presentan al pueblo romano totalmente dispuesto a recibir sin ningún tipo de problema y a asimilar de inmediato la experiencia teatral procedente del mundo griego, al ponerse en contacto con ella por medio del pueblo etrusco primero, y de las poblaciones griegas establecidas en la Magna Grecia y en Sicilia después.

Antes de la instauración en Roma de un teatro inspirado en el griego, los latinos conocieron algunas formas de experiencia pre-teatral, o incluso, en algunos casos, ya propiamente teatral, que facilitarían la adopción de aquél. Tres de ellas suelen considerarse tradicionalmente como fundamentales: los *versus Fescennini*, la *satura* y la *atellana*. Se trata de tres manifestaciones concernientes a los comienzos de la poesía latina que aparecen sumidas en una nube de problemas, la mayoría de los cuales no ha logrado disipar la abundante bibliografía a ellos

---

[7] Por lo demás, es el mismo origen en las fiestas agrarias y en sus ritos que se presupone para el nacimiento del teatro griego, y aun del teatro en general; cfr. a este propósito, entre nosotros, el libro fundamental de F. R. ADRADOS, *Fiesta, comedia y tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*, Barcelona, 1972, *passim.*

dedicada por la filología de los dos últimos siglos, y que recordaremos aquí solamente de pasada, a fin de insistir en el carácter esencialmente cómico que tuvieron las tres[8].

Con relación a los *uersus Fescennini*, disponemos para su conocimiento de un intento de definición formulada en algunos gramáticos y comentaristas, esencialmente en Festo[9], a la que se añade una breve síntesis de su sentido y desarrollo en la epístola a Augusto de Horacio (*epist.* II 1, 139 ss.), completada por un pasaje de las *Geórgicas* de Virgilio (II 389 ss.), que, si bien no emplea el término *Fescennini*, describe la misma manifestación. La corta alusión de Tito Livio en su capítulo sobre el nacimiento del teatro latino (VII 2) no deja de tener utilidad, incluso a pesar de su brevedad, pues muestra que el historiador, o su fuente, establecían una clara conexión entre los *Fescennini* y el comienzo del teatro en Roma.

Del análisis de estas fuentes, y prescindiendo de los múltiples problemas que no encuentran solución, resulta claro que había en los *Fescennini* un tipo de manifestación de naturaleza eminentemente dramática, surgida en un lugar cercano a Roma, sea Etruria meridional o el propio Lacio, en una época muy anterior al nacimiento del teatro latino propiamente dicho, bajo el influjo del griego. A juzgar por los textos de Horacio y Virgilio, se trataría de un claro precedente de la comedia, debido a su naturaleza indudablemente festiva. Conviene subrayar la posibilidad de su representación con máscaras, según el pasaje antes citado de Virgilio, que estudió con especial acierto J. P. Cèbe[10], poniéndolo en relación con uno de Tibulo que evoca las fiestas agrícolas de los antepasados latinos (II 1, 55 ss.) y con otro de Macrobio en que aparece el término *Fescenninus* (*Sat.* III 14, 9). Resulta obvia, en suma, su naturaleza cuasi dramática, que, si no fue la base del nacimiento de un teatro típicamente romano, hubiera podido haberlo sido en circunstancias históricas distintas, y que, de todas formas, facilitó la entrada y la adopción de la comedia griega en Roma.

Idéntico o parecido carácter cómico podría atribuírsele a la misteriosa *satura* que coloca Tito Livio en los comienzos del teatro. Sin entrar tampoco en esta ocasión en la variada problemática que suscita[11], tanto si la interpretamos, al modo de E. Paratore como un resultado de

---

[8] Para un estudio más detallado, cfr. A. Pociña, *Comienzos de la poesía latina...*, cit., pp. 75 ss.

[9] Paul.-Fest. p. 76 L.; también, aunque de forma más escueta, Serv. *Aen.* 695; Porph. Hor. *Epist.* II 1, 145.

[10] J. P. Cèbe, «La satura dramatique et le divertissement "fescennin"», *RBPh* 39 (1961), pp. 26-34.

[11] En la actualidad, puede tomarse como punto de partida en las referencias biliográficas sobre la *satura* el artículo pionero de P. Boyancé, «A propos de la "satura" dramatique»,

la unión de la danza etrusca con los *fescennini*[12], como si admitimos la teoría de P. Boyancé, que hace de ella una danza paródica semejante a la *sikinnis* griega, procedente de las danzas guerreras de los ludiones etruscos y con chanzas satíricas semejantes a las de los fesceninos[13], venimos a dar en la solución de J. P. Cèbe, que explica la *satura* dramática como una suerte de «épigone amélioré» de los fesceninos[14], es decir, un espectáculo en el que se entremezclaban danzas burlescas y bromas versificadas, con un resultado cada vez más próximo a lo que tradicionalmente entedemos por comedia.

Por último, con respecto a la *atellana* preliteraria nuestro conocimiento resulta más preciso por haber tenido un alcance y desarrollo histórico que no conocieron ni los *Fescennini* ni la *satura*. En efecto, durante el periodo que corresponde a la generación de Sila, encontrándose la «casilla» del teatro cómico vacía, debido a la desaparición de la comedia *palliata* y la decadencia casi total de la *togata*, vendría a ocuparse con las *atellanae* compuestas fundamentalmente por los dramaturgos Lucio Pomponio y Novio, según estudiaremos en el lugar correspondiente.

Ahora bien, la semilla que iba a germinar y fructificar en semejante producto, de gran interés, por más que meramente ocasional en la historia del drama latino, remontaba a mucho antes en la historia de Italia. Originaria de Atella, pequeña población de origen osco entre Capua y Nápoles, esto es, en la jocosa Campania, surge al menos el el siglo IV a.C., con toda probabilidad bajo el influjo decisivo de la farsa de los φλύακε͂; consistía esencialmente en la representación, improvisada y sin necesidad de un texto previo, de breves situaciones bufonescas, centradas en torno a cuatro personajes típicos *(Maccus, Pappus, Bucco, Dossennus)*, caracterizados, además de por las respectivas máscaras, por sus comportamientos como individuos sórdidos, bufonescos, y sin duda muy del gusto popular.

Por lo que se refiere a esta fase preliteraria, Paolo Frassinetti ha sabido definir con gran acierto la *atellana* basándola en «una comicità primordiale, sempre pronta alla batuta grassa e volgare, inmmersa completamente in un clima che noi definiremo senz' altro osceno, ma che in realtà si riporta ad una sfera primordiale di cui esula ogni pregiudizio moralistico, in cui l'istinto –prima ancora che la fantasia– si fa parola concreta e significante»[15].

REA 34 (1932), pp. 11-25; con posterioridad, resultan importantes, entre otros, Duckworth, *Rom. Com.*, pp. 8-10; Paratore, *Teatr. lat.*, pp. 14-16; J. P. Cèbe, «La satura dramatique...», cit., J.-G. Préaux, «*Ars ludicra*. Aux origines du théâtre latin», *AC* 32 (1963), pp. 63-77; etcétera.

[12] Paratore, *Teatr. lat.*, p. 14.

[13] Boyancé, *op. cit.*, *passim*.

[14] J. P. Cèbe, «La satura dramatique...», cit., p. 33.

[15] Frassinetti, *Atell.*, p. 6.

Que este tipo tan elemental de comedia aparezca en los albores del teatro latino, según el relato de Tito Livio, y mucho más tarde sea elevado a la categoría de obra literaria hacia el año 100 a.C., fue el resultado de una necesidad del momento, y no de un desarrollo paulatino de aquel antiguo fermento de teatro, surgido en el lugar más apropiado que hubiera podido encontrarse, esto es, en la Campania, meta de las más antiguas colonizaciones griegas en suelo itálico, y cerca de la ciudad de Capua, la antigua población etrusca de Capue o Volturnum[16]. Un origen, pues, en el que se mezclan componentes griegos, etruscos y oscos, para dar lugar a ese espectáculo que estimamos la clase de teatro más típicamente latina de los muchas que conoció la escena romana[17]. Ahora bien, sus posibilidades ulteriores de desarrollo quedaron cortadas por la novedad aportada por Livio Andronico, al pasar de los distintos tipos de manifestación preteatral o ya teatral a la incorporación directa del teatro al modo griego. Ése fue el problema capital de la comedia *atellana*: no pudo llegar a tener el desarrollo literario paulatino y trascendental que, en otras circunstancias, tal vez hubiera podido haber hecho de ella la comedia más propia y auténtica del pueblo romano.

Al enumerar las cuestiones fundamentales que salen al paso con relación a la implantación de la comedia en Roma, nos planteábamos como cuestión ulterior qué motivo o motivos llevaron a los iniciadores de su cultivo a decantarse por un tipo determinado de comedia griega para construir las suyas. Sabido es que ya en época helenística los estudiosos de Alejandría dividían la comedia griega, atendiendo a profundas mutaciones operadas a lo largo de su desarrollo histórico, en Antigua (Ἀρχαῖα), Media (Μέση) y Nueva (Νέα); en el cultivo de cada una de ellas habría sobresalido una tríada de grandes autores, a saber, Aristófanes, Éupolis y Cratino para la Antigua (a los que reunía Horacio en el ágil hexámetro inicial de *serm.* I 4: *Eupolis atque Cratinus Aristophanesque poetae*); Antífanes, Alexis y Anaxándrides para la Media; Menandro, Dífilo y Filemón para la Nueva. Sin embargo, solamente la última fue utilizada de forma generalizada por los latinos para la construcción de sus comedias.

En efecto, si tomamos como una representación general de la comedia antigua las obras conservadas de Aristófanes, vemos que no tienen continuación próxima ni en las veintiséis comedias de Plauto y Terencio, ni parecen haber sido modelo fundamental para piezas concretas de otros dramaturgos. Sin embargo conviene precisar que

---

[16] Cfr. F. Zevi, s.v. *Capua*, en M. Cristofani, *Dizionario della Civiltà Etrusca*, Florencia, 1985.

[17] Cfr. A. Pociña, «El teatro latino durante la generación de Sila», *Helmantica* 27 (1976), pp. 203-314, esp. 307.

la ausencia de influjo de la comedia antigua no es tan absoluta como a veces se afirma: una excepción clara, en los primeros momentos del desarrollo de la *palliata*, la encontramos en el caso de Gneo Nevio. Recordemos el famoso pasaje de Aulo Gelio referente a su encarcelamiento: *Sicuti de Naeuio quoque accepimus fabulas eum in carcere duas scripsisse, «Hariolum» et «Leontem», cum ob assiduam maledicentiam et probra in principes ciuitatis de Graecorum poetarum more dicta in uincula Romae a triumuiris coniectus esset*[18]; los ataques a los principales de Roma que provocan el encarcelamiento del comediógrafo harían ya de por sí recordar la obra aristofánica, dado que nada semejante ocurría en las comedias Media y Nueva; pero lo realmente curioso es la expresión de Aulo Gelio *de Graecorum poetarum more*, que evidentemente, refiriéndose al mundo de la comedia, nada tiene que ver con prácticas que no sean las de la Antigua. Tenemos, pues, una reminiscencia de temas y de modos propios de la Antigua al comienzo de la comedia latina, al igual que los tendremos en el mimo, y de manera clara en los mimos de un famoso contemporáneo de Cicerón, el mimógrafo Décimo Laberio.

Sin embargo, el influjo aristofánico no deja de ser un hecho excepcional: la comedia romana, por las razones que luego intentaremos explicar, prescindió de forma casi absoluta de la comedia antigua como modelo. Esto no implica de ninguna forma ni un desconocimiento de la misma, ni una falta de interés: en pleno siglo II sus autores, sus motivos y sus formas son el modelo fundamental con que cuenta Lucilio para la construcción del género literario más próximo a la comedia, la sátira, según notaba Horacio de forma magistral:

> *Eupolis atque Cratinus Aristophanesque poetae*
> *atque alii, quorum comoedia prisca uirorum est,*
> *siquis erat dignus describi, quod malus ac fur,*
> *quod moechus foret aut sicarius aut alioqui*
> *famosus, multa cum libertate notabant.*
> *Hinc omnis pendet Lucilius...*[19].

---

[18] Gell. III 3, 15: «También tenemos noticia de que Nevio escribió dos comedias en prisión, *El adivino* y *Leonte*, al haber sido encarcelado en Roma por los triunviros debido a sus continuos ataques e insultos contra personajes destacados de la ciudad, realizados al modo de los poetas griegos».

[19] Hor. *Serm.* I 4, 1 ss.:

> «Los poetas Éupolis, Cratino, Aristófanes,
> y los otros autores de la comedia antigua,
> si uno merecía ser puesto en ridículo, por ser pícaro, ladrón,
> adúltero, asesino o infame por cualquier otro motivo,
> lo exponían con toda libertad al público desprecio.
> De éstos depende enteramente Lucilio...»

(Trad. de J. Guillén Cabañero).

En cuanto a la comedia media, en principio no habría habido una razón de peso que le impidiera constituirse en modelo para los romanos, teniendo en cuenta no sólo el abandono de la crítica política, literaria, personal, etcétera, sino la aparición de tipos y situaciones muy semejantes a los que presentará después la comedia nueva, y en consecuencia también la *palliata* romana[20]. Sin embargo, tan sólo vestigios de la comedia media de los griegos encuentran algunos estudiosos ante todo en el *Persa* de Plauto, así como en *Amphitruo*, *Menaechmi* y *Poenulus*.

Llegamos así a la comedia nueva, modelo fundamental de todos los autores de *palliata*, tema que trataremos con detalle en el lugar oportuno, limitándonos ahora a señalar que lleva la palma Menandro, modelo indudable, teniendo en cuenta sólo las comedias conservadas, de las plautinas *Bacchides*, *Cistellaria*, *Stichus*, con bastante probabilidad de *Aulularia* y *Epidicus*, y acaso también de *Pseudolus*, y de dos tercios de la producción total de Terencio: *Adelphoe*, *Andria*, *Eunuchus*, *Hauton timorumenos*; Dífilo ofrecería a Plauto los modelos de *Casina*, *Rudens* y la prácticamente perdida *Vidularia*; Filemón, en fin, los de *Mercator* y *Trinummus*, tal vez el de *Truculentus*; además de ellos, no hay que olvidar los nombres menos famosos de Apolodoro de Caristo, que proporciona a Terencio los modelos de *Phormio* y *Hecyra*; de Demófilo, fuente de la *Asinaria* de Plauto, y algunos otros.

Esta clara preferencia por la comedia burguesa de Menandro, Dífilo, Filemón y demás colegas, no puede extrañarnos en absoluto, y ello a debido a múltiples razones. Quizá la principal sea la tantas veces apuntada de índole política: al haber excluido de la escena la crítica personal, el famoso ὀνομαστὶ κωμῳδεῖν, la comedia nueva ofrecía un modelo libre de problemas de censura, fácilmente asumible en un espectáculo cuya organización era responsabilidad del Estado. No olvidemos que existía en Roma una legislación destinada a reprimir la difamación, que afectó al teatro desde sus comienzos: es famoso el pasaje del *De republica* de Cicerón (IV 11-12) en que juzga inadmisibles los ataques de la comedia antigua de los griegos, dirigidos no sólo contra personajes políticamente reprobables, como Cleón, Cleofonte o Hipérbolo, sino contra el mismísimo Pericles; faltas de parecida índole habían sido castigadas mucho antes con la pena capital, y con toda razón, siempre en opinión de Cicerón, «pues debemos someter nuestra

---

[20] Cfr. sobre este tema, entre nosotros, los excelentes trabajos de L. GIL, «Alexis y Menandro», *EClás* 14 (1970), pp. 311-345; «Comedia ática y sociedad ateniense I. Consideraciones generales en torno a la comedia media y nueva», *EClás* 71 (1974), pp. 61-82; «Comedia ática y sociedad ateniense II. Tipos de ámbito familiar en la comedia media y nueva», *EClás* 72 (1974), pp. 151-186; «Comedia ática y sociedad ateniense III. Los profesionales del amor en la comedia media y nueva», *EClás* 74-76 (1975), pp. 59-88.

conducta a los juicios de los magistrados y a los procedimientos legales, pero no al ingenio de los poetas»[21].

A este motivo se unen otros de naturaleza literaria y social. Entre los primeros resulta indudable la gran dificultad que hubiera supuesto descontextualizar de su ambiente propio y exclusivo comedias del tipo de las de Aristófanes, tan enraizadas no ya en la sociedad ateniense para la que habían sido escritas, sino además para circunstancias determinadas del momento concreto de su composición y representación. Un carácter mucho más fácil de universalizar era el que ofrecía la comicidad de tipo menandreo. Sin olvidar, en fin, la proximidad en el tiempo: nunca insistiremos de modo suficiente en el hecho de que Menandro muere en Atenas en 293 o 292 a.C., esto es, a unos cincuenta años tan sólo del primer estreno de comedia *palliata* en Roma.

---

[21] Cic. Rep. IV 12, versión de A. D'Ors. Sobre los problemas que plantea este pasaje ciceroniano, así como la legislación romana referente a los dramaturgos, cfr. P. RESINA y A. POCIÑA, «Legislación romana teatral. II. Los autores», en *Actas del VIII Congeso Español de Estudios Clásicos*, vol. II, Madrid, 1994, pp. 841-848.

III

LA COMEDIA *PALLIATA* Y SUS CULTIVADORES

La *palliata,* comedia que hemos definido señalando que se inspira en la comedia nueva de los griegos, lo que hace que sus personajes y su ambientación sean griegos, y subrayando su argumento complejo y de naturaleza festiva, con una atención prioritaria a la expresión literaria, constituyó no sólo el primer tipo de comedia de interés literario cultivada en Roma, sino también el más importante en términos generales.

Es de señalar la rapidez con que obtuvo éxito en Roma, pese a su condición de manifestación artístico-cultural importada: en efecto, no sabemos con seguridad si nace ya en 240 a.C., si es que Livio Andronico representó ya comedias en el acto inaugural del teatro en Roma; pero haya sido ese año o muy poco después, lo cierto es que en 235 cuenta ya con un segundo cultivador de oficio, Gneo Nevio, según indicación taxativa de Aulo Gelio, que comenta como acontecimientos a destacar en dicho año las representaciones teatrales de Nevio y el primer divorcio romano, el de Espurio Carvilio Ruga[1]. Muy pocos años después se multiplican sus cultivadores, ya con una figura de tan alto relieve como fue Plauto.

---

[1] Gell. XVII 21, 44 s.: *Anno deinde post Romam conditam quingentesimo undeuicesimo Sp. Carvilius Ruga primus Romae de amicorum sententia diuortium cum uxore fecit, quod sterila esset iurassetque apud censores, uxorem se liberum quaerundorum causa habere, eodemque anno Cn. Naevius poeta fabulas apud populum dedit, quem M. Varro in libro* De poetis *primo stipendia fecisset ait bello Poenico primo, idque ipsum Naeuium dicere in eo carmine quod de eodem bello scripsit.*

La fecha sin embargo no está libre de controversia, por cuanto el propio Gelio, en otro capítulo en que vuelve a interesarse por el divorcio de Carvilio Ruga (Gell. IV 3, 2), lo sitúa en el año 231 a.C. (*...anno urbis conditae quingentesimo uicesimo tertio M. Atilio, P. Valerio consulibus).* Aun admitiendo esta fecha, menos probable que la anterior, poco cambian nuestras consideraciones a propósito de la rápida aceptación y triunfo de la comedia en Roma.

Se desarrolla la *palliata* fundamentalmente desde el último tercio del siglo III a.C. hasta finales del II, pudiendo incluso ponérsele una fecha concreta a su desaparición, esto es, el año 104 o 103 a.C., en que muere su último representante de cierto relieve, el comediógrafo Turpilio, según nos informa Jerónimo[2]. Se trata, pues, de un periodo de vida no muy amplio, que no llega a un siglo y medio, pero importante por el número de sus cultivadores (Livio Andronico, Gneo Nevio, Tito Macio Plauto, Licinio Ímbrice, Aquilio, Trabea, Atilio, Quinto Enio, Cecilio Estacio, Luscio Lanuvino, Publio Terencio Afro, Juvencio, Vatronio, Turpilio...), por el brillo indudable de algunos (Nevio, Plauto, Cecilio Estacio, Terencio...), por la favorable acogida que dispensa el pueblo romano a este tipo de comedia, hasta el punto de que hemos podido registrar para los cincuenta primeros años de su cultivo los títulos de ciento sesenta y nueve comedias, a los que hay que sumar cincuenta y ocho del siglo II a.C.[3], cantidad verdaderamente significativa, incluso habida cuenta de que es muy probable que haya habido una más abundante producción de comedias, de las que ni siquiera se ha conservado el título. En todo caso, la *palliata* queda fuera de comparación, desde éstos y otros puntos de vista, con sus hermanas menores, la *togata* y la *atellana*; por su parte el *mimo*, a pesar de un cultivo mucho más prolongado en el tiempo, no alcanzó nunca un esplendor literario semejante al de la *palliata*.

Comenzando por el primer elemento de que nos hemos servido para su definición frente a los otros tipos de la comedia romana, la *palliata* toma como modelo, de forma generalizada, la comedia Νέα de los griegos. A la espera de tratar el problema de los modelos concretos de cada autor cuando nos ocupemos de ellos, recordaremos aquí que el modelo generalmente preferido fue Menandro[4] (342/1-292/2 a.C.), comediógrafo de enorme popularidad no sólo en los ámbitos culturales griegos, sino además muy apreciado por los escritores latinos de todos los tiempos. Es cierto que Menandro no parece

---

[2] Hier. *Chron.* p. 148 Helm: *Trupilius comicus senex admodum Sinuessae moritur.*

[3] Cfr. A. POCIÑA, «Popularidad de la comedia latina en los siglos III-II a.C.», *Excerpta philologica Antonio Holgado Redondo sacra*, Cádiz, 1991, pp. 637-648.

[4] A modo meramente indicativo, y pensando en la comedia romana, destacamos de entre la abundante bibliografía sobre Menandro: T. B. L. WEBSTER, *Studies in Later Greek Comedy*, Manchester, 1953 (1970); A. BARIGAZZI, *La formazione spirituale di Menandro*, Turín, 1965; E. W. HANDLEY, *Menander and Plautus: a Srudy in Comparison*, Londres, 1968; E. G. TURNER (ed.), *Menander* (Entretiens F. Hardt), Vandoeuvres-Ginebra, 1970; T. B. L. WEBSTER, *An Introduction to Menander*, Manchester, 1974; W. G. ARNOTT, *Menander, Plautus, and Terence*, Oxford, 1975; A. BLANCHARD, *Essai sur la composition des comédies de Ménandre*, París, 1983; R. L. HUNTER, *The New Comedy of Greece and Rome*, Cambridge, 1985; N. ZAGAGI, *The Comedy of Menander. Convention, Variation and Originality*, Londres, 1994; H.-D. BLUME, *Menander*, Darmstadt, 1998; C. MORENILLA, «Tipos y personajes en Menandro», *Flor. Ilib.* 14 (2003), pp. 235-263.

haber gozado de una especial predilección por parte de Plauto, quien, a pesar de utilizarlo como modelo de varias obras suyas (*Bacchides*, *Cistellaria*, *Stichus*, con probabilidad algunas otras, como *Aulularia* y *Poenulus*), no muestra una preferencia por él claramente superior a la que se atestigua para Dífilo o Filemón; sin embargo poco después ya aparece en Cecilio Estacio, y se manifiesta con toda claridad en Terencio, una inclinación tan marcada por las comedias de Menandro, que nos permiten hablar de un obvio menandrismo de la *palliata* latina, semejante al euripideismo de que hace gala la tragedia en Roma[5]. Esta tendencia hacia la obra y el estilo de Menandro, patente en la *palliata*, pero también en la *togata* a partir de Lucio Afranio, marcará profundamente la historia de su peculiar desarrollo[6].

Al lado de Menandro, atosigados por su gran brillo, que los convierte en dos pequeñas sombras, Dífilo y Filemón son dos imágenes difíciles de perfilar en nuestro tiempo, aunque tuvieron una indudable importancia en la construcción de la comedia plautina. En el caso de Dífilo[7] (*ca.* 360/350-comienzos del siglo III), poeta bastante anterior a Menandro, resulta difícil establecer el límite, por lo demás siempre impreciso, entre su sintonización con los tipos de comedia media y nueva; a él le debe la comedia romana el haber inspirado a Plauto dos de sus piezas más singulares, la *Casina* y el *Rudens*, amén de la prácticamente perdida *Vidularia;* su comedia *Synapothnescontes* debía de tener un atractivo tal que, a pesar de haber servido a Plauto de modelo principal para la no conservada *Commorientes*, el propio Terencio no dudó más tarde en coger una escena que no había sido aprovechada por Plauto, para introducirla en sus *Adelphoe* (vv. 6-11).

De Filemón tenemos un hermoso retrato, muy bien trazado con rápidas y certeras pinceladas, por Apuleyo (*flor.* 16), que curiosamente lo califica como autor de la Media *(mediae comoediae scriptor)*, al tiempo que lo define contemporáneo y competidor de Menandro, *fortasse impar, certe aemulus*. Aunque le parezca vergonzoso tener que

---

[5] Cfr. F. L. LUCAS, *Euripides and his Influence*, Nueva York, 1963, esp. pp. 60-71; A. POCIÑA, «Aspectos fundamentales de la tragedia latina», en *El teatre grec i romà. VIII[e] Simposi*, Societat Espanyola d'Estudis Clàssics (Secció Catalana), Barcelona, 1986, pp. 23-41 (esp. «2. Euripideismo fundamental», pp. 28-31); *Id.*, «Aspectos de la recepción de Eurípides en Roma», en J. V. Bañuls *et al.* (eds.), *El teatre clàssic al marc de la cultra grega i la seua pervivència dins la cultura occidental*, Bari, 1998, pp. 265-289.

[6] Cfr. A. POCIÑA, «L'évolution vers le ménandrisme. De la perte progressive d'originalité dans la comédie latine», *Cahiers du GITA* 9 (1996), pp. 119-131; *Id.*, «Menandro en la comedia romana», en J. A. López Férez (ed.), *La comedia griega y su influencia en la literatura española*, Madrid, 1998, pp. 345-367.

[7] Cfr. W. H. FRIEDRICH, *Euripides und Diphilos*, Múnich, 1955, R. G. USSHER, «Diphilus and Plautus' Rudens», en AA. VV., *Multarum artium scientia. A «chose» for R. G. Tanner*, Auckland, 1993, pp. 35-42.

recordar que en más de una ocasión derrotó a Menandro, Apuleyo no deja de alabar su gracia, la construcción salerosa de sus argumentos, su lucidez en algunos desarrollos, el tratamiento acertado de sus personajes, sus sentencias encomiables... Dos de sus comedias, *Émporos* y *Thesaurós*, inspiraron a Plauto su *Mercator* y su *Trinummus*[8], y en opinión de algunos estudiosos, imposible de comprobar, en su *Phasma* se hallaba el modelo de la *Mostellaria* plautina.

Sobre Apolodoro de Caristo la sombra de Menandro cayó como un rayo, de tal forma que prácticamente no tenemos otra posibilidad de conocerlo más que a partir de la huella que pudo dejar en el *Phormio* y la *Hecyra* de Terencio, hasta el punto de que Lesky llega a escribir: «Su simpatía (la de Terencio) por Menandro le condujo a un poeta que en los rasgos esenciales, en la motivación de la intimidad de las personas, en la pintura del ambiente ciudadano, en el aprovechamiento de lazos familiares, era la continuación de Menandro, sin que pueda compararse con él»[9]. ¿No parece un juicio establecido más bien sobre el propio Terencio que sobre el modelo griego de dos de sus comedias? Vemos, pues, que, excluyendo el caso de Menandro, ahora tan bien conocido gracias a los descubrimientos papiráceos del siglo XX, resulta harto superficial nuestra información sobre los restantes comediógrafos de la Νέα, modelos también ellos de la comedia *palliata* de los romanos.

Pasando a la ambientación de las comedias, de conformidad con sus modelos todas ellas transcurrían en ambiente griego. Pero ese ambiente no queda restringido a Atenas: quizá debido al hecho de que muchos de los autores de la comedia nueva no nacieron en Atenas, y que bastantes obras no fueron escritas para ser representadas precisamente allí, el resultado es que las *palliatae*, si bien debían por fuerza transcurrir en una ciudad griega, sin embargo ésta no tenía que ser forzosamente la capital del Ática. Este hecho se refleja perfectamente en los «repartos» de las comedias de Plauto, en los que podemos observar que, de las veinte comedias completas, transcurren en Atenas once; les restantes, una en cada una de las ciudades de Tebas, Sición, Epidauro, Epidamno, Éfeso, Calidón, Cirene; y otra, en fin, en una población de Etolia (los *captivi*). Sin embargo, a efectos del desarrollo de la acción, es prácticamente indiferente que la obra transcurra en una población u otra, siempre a condición de que sea griega: de hecho en las comedias de Terencio no se dan indicaciones precisas sobre el lugar en que acontecen.

Lugares, personas e instituciones son, pues, en la *palliata* griegos por convención, lo cual debería ser una marca que la diferenciase firme-

---

[8] Cfr. E. LEFÈVRE, *Plautus und Philemon*, Tübingen, 1995.
[9] A. LESKY, *Historia de la literatura griega*, Madrid, 1968, p. 694.

mente de las comedias *togatae* contemporáneas y, posteriormente, también de las *Atellanae*. Ahora bien, esta convención no siempre se cumple a rajatabla: en Nevio hay ya indicios, y en Plauto se atestigua con enorme frecuencia, la alusión a pueblos y poblaciones, personas e instituciones romanas o itálicas. Como hemos dicho en otra ocasión[10], «las comedias de Plauto presentan un auténtico mapa geográfico y humano de diversos pueblos de la península Itálica no susceptibles de haberse encontrado en sus originales, todos los cuales tienen por el contrario una incidencia evocadora sobre sus espectadores. En pura lógica, las alusiones a ciudades, regiones y habitantes del territorio itálico, o de lugares de influencia romana, no deberían tener cabida alguna en un tipo de comedias que se mueven en ambiente griego y con personajes griegos: Terencio lo demuestra perfectamente excluyéndolos de sus comedias. No así Plauto...». Pero además de esos pueblos y poblaciones relacionados con Roma, ni siquiera los propios romanos están ausentes de la comedia plautina: si bien el adjetivo *romanus* aparece en una sola ocasión en todas las comedias, aludiendo a unos curiosos remeros del Tíber (*Poen.* 1314), cuando Plauto quiere referirse a romanos o a itálicos, lo hace por medio de una utilización personalísima, cargada de comicidad, del adjetivo *barbarus*, o *barbaricus*, mientras que *barbaria* viene a ser Italia[11]. Este recurso, aparte de la intencionalidad cómica que conlleva siempre que es utilizado, pone bien de relieve la conciencia plautina de la inevitabilidad de la convención que obliga a que las comedias transcurran en Grecia, sólo descuidada de vez en cuando para lograr algún efecto cómico de poder indudable: hemos comentado diversos ejemplos en el trabajo al que hemos aludido, y John N. Hough llega a fijar en ochenta y cuatro el numero de las alusiones romanas incuestionables en las comedias de Plauto[12], teniendo especial relieve, por lo que se refiere a instituciones, las alusiones a la religión y creencias típicamente romanas[13].

La definición de la comedia en general dada por Aristóteles como «imitación de hombres inferiores» (μίμησις φαυλοτέρων, *poet.* 1449

[10] A. López, «Sociedad romana y comedia latina», en *Curso de Teatro Clásico*, Teruel, 1965, pp. 19-45 (versión revisada en «Reflejos de la sociedad romana en las comedias. El caso de Plauto», en A. Pociña y B. Rabaza (eds.), *Estudios sobre Plauto*, Madrid, 1998, pp. 3-46); el texto citado, en p. 29.

[11] Cfr. A. Pociña, «El *barbarus* en Plauto: ¿crítica social?», *Helmantica* 27 (1976), pp. 425-432 (también en A. López y A. Pociña, *Estudios sobre comedia romana*, Fráncfort del Meno, 2000, pp. 211-219).

[12] J. N. Hough, «Miscellanea Plautina: Vulgarity, Extra-Dramatic Speeches, Roman Allusions», *TAPA* 71 (1940), pp. 186-198.

[13] Cfr. E. Riess, «Notes on Plautus», *CQ* 35 (1941), pp. 150-162; J. A. Hanson, «Plautus as a Source Book for Roman Religion», *TAPA* 90 (1959), pp. 48-101; A. Arcellaschi, «Politique et religion dans le *Pseudolus*», *REL* 56 (1978), pp. 115-141; Z. Hoffmann, «Zur Votum-Parodie bei Plautus», *ACD* 16 (1980), pp. 19-23; etcétera.

a 30) se cumple prácticamente en todo momento en la comedia *palliata,* según es posible percibir en la de Plauto y Terencio: casos como el de la comedia *Amphitruo*, con presencia de reyes y dioses, no son sino la excepción que confirma la regla. Tendremos, pues, en un primer nivel de caracterización de los personajes de este tipo de comedia su pertenencia a clases inferiores, entendiendo por tales ciudadanos normales, de todo tipo de profesiones, corrientes o ínfimas, con sus esposas, hijos, parientes, criados, vecinos, etcétera, pertenecientes a las clases libre o servil, y, como es natural, siempre griegos.

Por consiguiente, continuan los comediógrafos romanos ese limitado abanico de personajes bastante tipificados que había comenzado a trazarse con la comedia media para completarse con la nueva; refiriéndose en concreto a los más perceptibles para nosotros, los de Menandro, traza este acertado cuadro Albin Lesky: encontramos en sus comedias el pequeño mundo burgués de Atenas, en el que «predomina una convención que asigna a las cosas y a las personas un lugar fijo. Los matrimonios de los jóvenes son concertados por los padres y en ellos desempeña un importante papel el interés. El dinero, sobre todo, es el gran móvil. El que ha pasado la borrascosa juventud se lamenta de la parvedad de su hacienda, pues no quiere compartir la suerte desdichada del pobre, del que se habla mucho en los versos de Menandro. Alguna movilidad aporta a esta vida la hetera, pero de hecho también ella ocupa su lugar fijo en el orden de las cosas. Muchas apetecen este estado porque es una salida hacia la libertad y pueden conseguir con él abundante lucro. El soldado en medio de esta sociedad anda por un camino más libre...»[14].

Tal vez uno de los rasgos más llamativos de la comedia de Plauto y Terencio sea la fuerte tipificación de sus personajes. Nada hay que avale mejor esta afirmación que la lectura seguida de las comedias plautinas o terencianas: una vez concluida ésta, difícilmente podrá el lector distinguir cuál era el argumento de una determinada; en cambio, será capaz de caracterizar sin mayor dificultad a uno de sus tipos fijos y constantes: el *servus,* el *senex,* el *adulescens,* la *meretrix,* la *matrona,* el *parasitus;* cosa completamente natural si pensamos que, para un total de veinte comedias plautinas, los personajes primordiales se reducen tan sólo a nueve categorías, mientras que en las seis terencianas resultan algo más variados[15]. Ahora bien, sólo una memoria prodigiosa o una atención muy superior a la normal permitirá a ese

---

[14] A. Lesky, *Historia de la literatura griega*, cit., p. 690.

[15] En Plauto hemos contado 37 *serui* repartidos en la totalidad de las comedias: 29 *senes* en 17 comedias; 28 *adulescentes* en 17 comedias; 12 *meretrices* en 9 comedias; 10 *matronae* en 8 comedias; 8 *parasiti* en 8 comedias; 5 *lenones* y 3 *lenae* en 7 comedias; 7 *coqui en 6 comedias; 6 milites* en 6 comedias. Algo más variados con los personajes de los repartos teren-

lector diferenciar al joven Pistoclero *(Bacch.)* de Carino *(Merc.)*, o al viejo Perífanes *(Epid.)* de Megarónides *(Trin.)*; por último, se verá en gran aprieto para saber si un personaje dado, un Simón o un Carino, era un *adulescens*, un *senex* o un *leno*, a no ser que recurra al carácter casi siempre parlante de su nombre, convención también de obligado cumplimiento en la comedia antigua, según hace notar Donato: *Nomina personarum, in comoediis dumtaxat, habere debent rationem et etymologiam, etenim absurdum est comicum cum apte argumenta confingat, uel nomen personae incongruum dare, uel officium quod sit a nome diuersum* (Don. *Ter. Ad.* v. 26)[16].

Por lo que se refiere al argumento, indicábamos en nuestra definición de la *palliata* como elemento caracterizador el poseer un argumento complejo de naturaleza festiva, que, de acuerdo con las pautas marcadas por Aristóteles, Teofrasto y Diomedes, nos permitirían precisarlo mejor como el desarrollo de una serie de peripecias, festivas e instrascendentes, que les ocurren a una serie de personas normales, con un desenlace feliz.

Frente a lo que ocurría en la comedia antigua, la comedia nueva, al excluir como tema argumental los acontecimientos de la vida pública contemporánea, la crítica filosófica y literaria, etcétera, se centra en temas de interés universal, más corrientes y más constantes, como pueden ser el amor, la amistad, la familia, los vaivenes de la fortuna humana. De ahí que aparezca una cierta uniformidad argumental, con unas líneas centrales, que con frecuencia varían muy poco de unas comedias a otras. Refiriéndose en concreto a Menandro, pero con validez para los autores de la Néα en general, y de Plauto y Terencio en particular, García López explica sus argumentos en estos términos: «Las comedias de Menandro se desarrollan en torno a una o más parejas de enamorados que a su manera luchan contra los poderes y las circunstancias que se oponen o les cierran el paso para conseguir la unión o el reencuentro de la persona amada. A ellos, sin embargo, les acompaña una serie de acontecimientos y personajes, que complican sobremanera la acción y sirven

---

cianos, en cuyas seis comedias encontramos: 14 *serui*, 13 *senes*, 13 *adulescentes*, 5 *meretrices*, 5 *matronae*, 3 *ancillae*, 3 *virgines*, 3 *nutrices*, 3 *advocati*, 2 *parasiti*, 2 *lenones*, 2 *anus* y 2 *pueri*; personajes meramente ocasionales son un *miles*, un *eunuchus*, una *obstetrix*, un *libertus* y un *lorarius*. Cfr. A. Pociña, «Recursos dramáticos primordiales en la comedia popular latina», *CFC* 8 (1975), pp. 239-275 apartado «Tipificación elemental», pp. 241-243; F. Della Corte, «La tipologia del personaggio della Palliata», en *Actes du IX Congrès de l'Association Guillaume Budé*, I, París, 1975, pp. 354-393; etcétera.

[16] Sobre los nombres de los personajes de Plauto, cfr. G. Petrone, «Nomen / omen: poetica e funzione dei nomi (Plauto, Seneca, Petronio)», *MD* 20-21 (1988), pp. 33-70; *Id.*, «La funzione dei nomi dei personaggi nella commedia plautina e nella tragedia senecana», en L. de Finis (ed.), *Scena e spettacolo nell' antichità*, Florencia, 1989, pp. 233-252; M. López López, *Los personajes de la comedia Plautina: nombre y función*, Lleida, 1991; sobre los de Terencio, J. C. Austin, *The Significant Name in Terence*, Urbana, 1921.

a la puesta en escena de toda una gama de intrigas, equívocos y situaciones paradójicas, llenas todas de la gracia y el donaire áticos»[17]. Se trata, pues, de un argumento prototípico, con todas las variantes de detalle que pueda ocurrírsele al dramaturgo, pero que a la larga se resume en un enredo más o menos complicado, con gran frecuencia en torno a una cuestión de amor, que, como hemos dicho, y como saben muy bien los espectadores en toda ocasión ya de antemano, llevará a un final dichoso para la mayoría de los personajes.

Señalábamos, en fin, como quinto elemento definitorio de la comedia *palliata* la primacía de la expresión literaria sobre la corporal, argumento que precisa alguna explicación. Al definir la *palliata* como esencialmente literaria no pretendemos más que poner de relieve el papel fundamental que en ella tenía el texto literario, en especial por comparación con otros tipos de comedia, en concreto la *atellana* y, sobre todo, el *mimo*, en los que la expresión corporal ocupaba un puesto mucho más destacado, siendo el elemento primordial en el último de ellos. Por lo demás, sabido es que la diferencia en el grado de utilización de uno u otro elementos llega a tener un carácter distintivo, hasta el punto de que Evancio afirma que las comedias pueden ser *motoriae* o *statariae*, siendo las primeras *turbulentae*, las segundas *quietiores* (*de com.* 4, 4). El propio Terencio, comediógrafo en el que la primacía de la expresión literaria alcanza su culmen, es consciente de que su obra *Hauton timorumenos* se caracteriza por el papel fundamental de la parte literaria o hablada, cuando ruega silencio a sus espectadores para poder representar una *stataria* (*Haut.* 36).

Como línea fundamental en el desarrollo histórico de la *palliata* habría que señalar su tendencia desde un tipo de comedia popular a una más refinada, de minorías si se puede decir así, paralela a una inclinación hacia el modelo de Menandro por parte de sus cultivadores. En efecto, después de sus balbuceos con Livio Andronico, escasamente conocidos para nosotros, su primer autor destacado, Gneo Nevio, se mueve en una línea de comicidad popular clara, que lo acerca constantemente en nuestra consideración a Plauto, pese a su estado fragmentario; en los restos de sus comedias se pueden discernir con frecuencia elementos susceptibles de ser calificados como recursos cómicos de esencia popular; además de ello, parece intentar una latinización de amplias perspectivas con respecto a los originales de la Νέα. Ese intento le llevó en más de una ocasión a experimentos ya completamente inadmisibles en aquéllos, y mucho más todavía en Roma, como la crítica política, incluso de carácter personal, llevada acaso hasta el ex-

[17] J. García López, «La comedia media. La comedia nueva. Menandro», en J. A. López Férez (ed.), *Historia de la literatura griega*, Madrid, 1988, p. 495.

tremo del ὀνομαστὶ κωμῳδεῖν. Por supuesto el teatro romano, con su organización estatal, no admitirá esta línea de comportamiento. Con la condena de Nevio mediante el encarcelamiento primero (Gell. 3, 3, 15) y su ulterior muerte alejado de Roma (Hier. *Chron.* p. 135 Helm), la *palliata* queda sentenciada de por vida a moverse en los angostos límites de las libertades concedidas a la Νέα, y con ello, implícitamente, a dar una muy estrecha cabida no ya a lo actual, a lo romano, sino a cualquier tipo de innovación por lo que se refiere a sus contenidos.

Llegados a Tito Macio Plauto, observamos que tanto desde el punto de vista literario, o para ser más exactos, de la técnica dramática, como desde el del contenido y los *realia,* hay en la comedia plautina, de línea popular no menos clara que la de Nevio, un comportamiento de cara al original griego que, como veremos en su lugar, no permite en modo alguno calificarlo como producto del *vertere*, de la simple traducción. Desde la aparición del libro señero de Eduard Fraenkel *Plautinisches im Plautus* en 1922, a los estudios más recientes basados en la comparación de Plauto con el Menandro recuperado, va ganando terreno con creciente insistencia la idea de la «originalidad» plautina, consistente en esencia en una latinización profunda de la comedia nueva, convertida en *palliata.* Latinización que, por supuesto, es en general de un signo distinto a aquél por el que había sido condenado Nevio, pero de esencia no menos romana.

Con una tipología argumental muy constante y unos personajes muy esquematizados, la comedia plautina viene a ser una especie de historia intrascendente felizmente acabada, provista de una intriga a menudo complicadísima, con una serie continua de situaciones jocosas, festivas, ridículas, que se desarrollan en una especia de reino de Jauja, la lejana Atenas u otras ciudades griegas. Con ellas Plauto pretende hacer disfrutar a la mayoría, si no es posible a la totalidad, del público romano que acude al teatro; en ese sentido, puede servir de reflejo de la sociedad para la que fue concebido; en su adaptación a los espectadores, Plauto ofrece un magistral retrato de los mismos, de sus gustos y preferencias. Es el teatro adecuado para una sociedad a la que el comediógrafo quiso hacer reír, pero de ningún modo predicar. La enorme popularidad que obtiene desde muy pronto es la mejor prueba de que, a su manera, había comprendido perfectamente en qué consiste la esencia del espectáculo cómico.

Después de Plauto encontramos como figura fundamental a Cecilio Estacio. Este comediógrafo, al que colocaba Volcacio Sedígito, a fines del siglo II a.C., en el primer puesto de su canon de los diez mejores autores de *palliata*[18], es interpretado unánimemente, ya por los antiguos,

---

[18] En Gell. I 615, 24; cfr. Bardon, *Lit. inc.*, I, pp. 128-130.

ya por los investigadores modernos, como puente de paso entre la comedia plautina (elemental, bufonesca, desenfadada, popular) y la terenciana (temáticamente más profunda, reflexiva, seria, en cierto modo aristocrática). Ello es la consecuencia más notable de un avance hacia el menandrismo, que se manifiesta constante en la comedia latina, y que termina siempre con una doble consecuencia: profunda helenización del texto literario de la comedia y paralela decadencia de su éxito y popularidad en los teatros. Recordemos a este propósito el ilustrativo segundo prólogo de la *Hecyra* de Terencio (vv. 14-33), donde se da cuenta del estrepitoso fracaso, no sólo de esta comedia, sino también de más de un estreno de varias de Cecilio Estacio.

A la altura de Publio Terencio Afro la helenización de la *palliata* llega a resultar total. Desde su amplísima formación de tipo helénico y desde su situación privilegiada como protegido por Escipión y sus amigos, Terencio va a concebir la comedia en función de un tipo de espectadores cultos, buenos conocedores y admiradores de la civilización y la literatura griegas: una minoría que existe en Roma, pero que desde luego no se compagina con la clase de público que acude en masa a los espectáculos. Consecuencia de esto es la helenización completa de la comedia terenciana que acabamos de señalar, y su deseo de emular las grandes creaciones de la comedia nueva, sobre todo las obras de Menandro.

Como producto de estas premisas, frente a la comedia plautina la de Terencio resulta perfectamente sopesada y calculada, sin lugar apenas para lo espontáneo; es un comedia de escasísimo movimiento, en la que además los recursos que provocan la hilaridad de los espectadores tienen muy poca cabida. Sus personajes proceden reflexivamente; son congruentes con su caracterización psicológica, con el papel que han de desempeñar en cada drama. El fracaso doble de una comedia como *Hecyra* encuentra su justificación en todo esto. Y, por supuesto, es de suponer que la mayoría de las comedias restantes no hayan corrido una suerte mucho más favorable, si se exceptúa el *Eunuchus*, que no en vano suele interpretarse como la única de entre las comedias terencianas escrita en tonos plautinos.

Turpilio, el último cultivador de interés de la *palliata*, es otro ejemplo conspicuo del triunfo del menandrismo en este subgénero: pese al estado muy fragmentario de su obra, resulta muy ilustrativo observar que de sus trece títulos, al menos seis, esto es, casi un 50 por 100, encuentran sus modelos en Menandro.

De todo lo dicho conviene sacar una conclusión fundamental, antes de adentrarnos en el estudio de la obra de cada uno de sus cultivadores: la historia de la *palliata* latina es la de un esfuerzo por acercarse progresivamente a un modelo griego de teatro, en concreto el protagonizado por Menandro como figura señera; en tal sentido, los avances son decisivos a partir de Cecilio Estacio. En contrapartida, en

los escenarios hay un retroceso paralelamente progresivo en cuanto a popularidad y aceptación. La organización pública de los espectáculos en Roma está, según tendremos ocasión de comentar, en la base de este curioso, llamativo e ilustrativo desarrollo histórico.

LIVIO ANDRONICO

Sobre la vida de Livio Andronico y sobre algunos aspectos fundamentales de su labor literaria existían grandes dudas ya en la Antigüedad, según expresa Cicerón: sostenía éste en algunos pasajes de sus obras, al igual que siglos más tarde lo haría Aulo Gelio[19], que Livio Andronico había representado en Roma la primera obra dramática escrita en latín en el año 240 a.C., pero recordaba que existía una cronología bastante discrepante, defendida por el tragediógrafo Lucio Acio[20], quien arriesgaba que nuestro autor había sido hecho prisionero en Tarento, con ocasión de la toma de la ciudad por Fabio Máximo en 209 a.C., y había representado su primera obra en el año 197, fecha que Cicerón estima absolutamente imposible. Esta profunda discrepancia cronológica, que viene a complicarse más por el hecho de que Jerónimo sitúa la madurez artística de Andronico en el año 188 (*Chron.*, p. 137 Helm), tiene una prolongada trascendencia, pues llega hasta nuestros días, en que se siguen repitiendo datos sin mucho fundamento objetivo, a veces muy inverosímiles, sobre la vida de Livio Andronico, a los que tendría que haber puesto fin hace ya tiempo la existencia de algún trabajo serio y profundo sobre este asunto, como el publicado por William Beare en 1940[21].

Ciñéndonos a los datos difícilmente cuestionables, Livio Andronico era un escritor de origen sin duda griego *(Androníkos)*, lo cual no implica obligatoriamente que procediese de Tarento, hipótesis siempre tentadora y bastante probable, ni tampoco que llegase a Roma desde aquella ciudad al finalizar la guerra tarentina en 272, fecha que plantea graves problemas que no vamos a repetir aquí. En Roma es casi seguro que fuese esclavo de un miembro de la familia Livia, según Jerónimo de un Livio Salinator, de cuyos hijos fue preceptor, que posteriormente le habría otorgado la manumisión y, con ello, su nombre propio. Además

---

19 Cic. *Brut.* 72; *Cato* 50; *Tusc.* I 3; Gell. XVII 21, 42.

20 Sobre la obra erudita de Lucio Acio, y especialmente acerca de a sus opiniones con relación a la literatura griega y romana, cfr. A. POCIÑA, *El tragediógrafo Lucio Acio*, Granada, 1984, pp. 29-40.

21 W. BEARE, «When did Livius Andronicus come to Rome?», *CQ* 34 (1940), pp. 11-19. Cfr. en fecha más cercana la sensatez con que se habla de los datos biográficos por parte de M. von ALBRECHT, *Historia de la literatura romana I*, Barcelona, 1997 (ed. orig., Múnich, 1994), p. 127, quien subraya que «La tradición sobre su vida es contradictoria y carece de fiabilidad».

de esto, es también perfectamente creíble el dato que ofrece Suetonio (*gramm.* 1) al colocarlo, junto con Enio, entre los poetas antiquísimos que, siendo semigriegos por su origen, se dedicaron en Roma a la enseñanza en griego y en latín.

Por lo que se refiere a su labor literaria, recordemos que en 240 Livio Andronico representaba en la urbe el primer drama escrito en latín, durante los *Ludi Romani* (16-19 de septiembre), que en aquella ocasión sirvieron para conmemorar la victoria sobre los cartaginenses. En el año 207 por encargo de los pontífices compone un himno a Juno, destinado a ser cantado por tres grupos de nueve muchachas a lo largo de la ciudad (Liv. XXVII 37, 7). El hecho de que un cometido semejante se confiase en el año 200 a Publio Licinio Tégula (Liv. XXXI 12, 9) ha hecho suponer que, para entonces, Livio Andronico ya se habría muerto. Como quiera que fuese, dejaba tras de sí una serie de tragedias (el número de los títulos llegados hasta nosotros se cifra en nueve o diez), muy pocas comedias, un poema épico, la *Odusia*, y al menos ese «himno a Juno» al que nos hemos referido, obras que le valdrían el frecuente apelativo de primer poeta latino (no del todo exacto, pues bastante anterior a él sería la aportación poética de Apio Claudio el Ciego con sus *Sententiae*).

De la obra cómica de Andronico tan sólo nos quedan tres títulos, el tercero de ellos muy dudoso: *Gladiolus (El puñal), Ludius (El jugador), ¿Verpus*[22]*? (El circunciso).* De cada una de estas comedias conservamos tan sólo un verso.

A pesar de esta lamentable pobreza de textos, no es imposible llegar a alguna conclusión sobre la labor cómica de Andronico. La primera sería, curiosamente, su poca relevancia como escritor de comedias, cosa que se colige del número sensiblemente mayor de tragedias que sabemos que escribió (nueve títulos en la edición de Ribbeck, con cuarenta y un versos en total) así como del hecho de que ninguna de nuestras fuentes clásicas se refiera de forma específica a esta parte de su actividad poética, llegando Jerónimo a denominarlo exclusivamente *tragoediarum scriptor* (*Chron.* p. 137 Helm).

La segunda es que, ya desde el primer momento, el modelo escogido por nuestro dramaturgo fue la comedia nueva. En efecto, un título como *Gladiolus* recuerda el griego Ἐγχειρίδιον, que llevaban comedias de Menandro y Filemón en la comedia nueva, así como una de Sófilo en la comedia media; y a propósito de *Ludius*, Ribbeck, siguiendo a Ritschl, señala como títulos semejantes Γόητες de Aristomenes y Πλά-

[22] Título más que dudoso, pues se debe a una mera conjetura, poco fundamentada, de Otto Ribbeck, a partir de un texto corrupto de Festo: cfr. O. Ribbeck, *Com.* p. 3 s.

νος de Anfides, autor éste de la Media. Curiosamente uno de los versos conservados, el que pertenece a la comedia *Gladiolus*.

Pulicesne an cimices an pedes? responde mihi (Ribb. 1).

(«¿Pulgas, chinches o piojos?, contéstame») resulta sorprendentemente semejante a un verso del *Curculio* de Plauto (v. 500: ... *ut muscae, culices, cimices pedesque pulicesque*), que compara con estos insectos molestos a los lenones; en el caso del fragmento de Livio Andronico, a juzgar por el título de la comedia a la que pertenecía, es posible suponer que alguien se estaba mofando de un soldado fanfarrón, que se vanagloriaba de haber dado muerte a incontables enemigos

Siendo esto así, la labor de iniciador de la *palliata* llevada a cabo por Andronico no resulta nada desdeñable. De hecho, desde nuestra perspectiva es cosa sencilla afirmar que la comedia nueva era el tipo de obra griega más adecuado para su introducción en Roma, ya fuese por razones políticas (una comedia del tipo aristofánico no hubiera sido admitida por la organización estatal del teatro romano), ya por motivos literarios (la universalidad, o mejor la atemporalidad de la comedia de tipo menandreo se prestaba más fácilmente a su adaptación a una sociedad tan diferente de la griega como era la romana). Ahora bien, lo que no resultaba tan fácil era tener esa perspectiva en el momento en que, por primera vez, se trató de poner en escena una comedia romana tomando como modelo una proveniente de Grecia; Livio Andronico sí pareció tenerla y, sin lugar a dudas, marcó con ello el camino a seguir por sus cultivadores posteriores.

Por otra parte, esta elección de modelos recientes introducía la comedia romana desde su nacimiento en las ideas literarias del helenismo, cosa que no ocurría de modo absoluto con la tragedia, en la que el propio Andronico no renunciaba a tomar como modelos a los grandes clásicos (al lado, eso sí, de tragediógrafos más recientes). Por eso conviene poner muy de relieve un texto de Aulo Gelio en el que, con maestría sin igual, al referirse al primer estreno teatral de Livio Andronico, señala que ocurría «más de ciento sesenta años después de la muerte de Sófocles y de Eurípides, y unos cincuenta y dos después de la de Menandro»[23], dando un tipo de referencia cronológica que sin duda apuntaba entre otras cosas a esos dos tipos de modelo tan distantes entre sí en el tiempo por un lado para sus tragedias y por otro para sus comedias.

La obra cómica de Livio Andronico debió de tener muy corta pervivencia, quizá relegada al olvido por la pronta aparición de dos figuras

[23] Gell. XVII 21, 42: *Annis deinde postea paulo pluribus quam viginti, pace cum Poenis facta, consulibus C. Claudio Centhone, Appii Caeci filio, et M. Sempronio Tuditano, primus omnium L. Livius poeta fabulas docere Romae coepit post Sophoclis et Euripidis mortem annis plus fere centum et sexaginta, post Menandri annis circiter quinquaginta duobus.*

de la talla de Gneo Nevio y Tito Macio Plauto que, por si fuera poco, al contrario que Andronico se dedicaron al cultivo de la comedia de forma preferente el primero, y de modo absoluto el segundo. De hecho, es curioso comprobar que en época de Terencio ya había perdido importancia como autor cómico, pues cuando éste recuerda en los prólogos a sus predecesores en el cultivo de la comedia, tres veces se refiere a Plauto, dos a Nevio, una a Enio, considerando a los tres en conjunto como sus *auctores*, a los que trata de emular y a los que utiliza como apoyo en contra de sus detractores (*Andr.* 18-21; cfr. *Eun.* 23-26, *Ad.* 5-13).

Para Cicerón ya no reviste más interés que el de haber sido el iniciador del teatro en lengua latina (*Brut.*72; *Cato* 50; *Tusc.* I 3); su obra épica es recordada por entonces como un trabajo de Dédalo y sus obras teatrales, tal vez refiriéndose a las tragedias, no merecen leerse dos veces: *Nam et Odyssia Latina est sic tamquam opus aliquod Daedali et Livianae fabulae non satis dignae quae iterum legantur* (*Brut.* 71). A la altura de Horacio, en fin, sólo queda vivo el recuerdo de la *Odusia*, y ello debido a que todavía es utilizada en las escuelas (*epist.* II 1, 69 ss.). De los gramáticos, tan sólo Festo parece haber conocido, o en todo caso considerado interesantes, las comedias de Livio Andronico para citar los contados seis versos que han llegado hasta nosotros.

A pesar de este rápido olvido, nuestro autor sin duda mereció, por su labor de pionero, las bellas palabras que le dedica Michael von Albrecht en su *Literatura romana*: «Livio Andronico, como precursor de un gran desarrollo literario, obtiene el gran éxito del maestro capaz: convertirse a sí mismo en innecesario»[24].

Bibliografía: J. H. WASZINK, «Zum Anfangsstadium der römischen Literatur», *ANRW* I, 2 (1972), pp. 869-927.

Ediciones: O. Ribbeck, *Com.*, pp. 3-5; E. H. Warmington, *Remains*, II pp. 20-23.

Léxico: A. CAVAZZA y A. RESTA BARRILE, *Lexicon Livianum et Naevianum*, Hildesheim, 1981.

Estudios: E. FRAENKEL, «Livius Andronicus», *RE* Suppl. V (1931) col. 598-607; W. BEARE, «When did Livius Andronicus come to Rome?», *CQ* 34 (1940), pp. 11-19; Beare, *Esc. rom.*, pp. 14-20; Paratore, *Teatr. lat.*, pp. 60-65; G. ERASMI, *Studies in Language of Livius Andronicus*, Ann Arbor, 1975; U. CARRATELLO, *Livio Andronico*, Roma, 1979; U. CARRATELLO, «Questioni nuove e antiche su Livio An-

[24] M. von Albrecht, *Historia de la literatura romana*, cit., vol. I, p. 132.

dronico», *GIF* 38 (1986), pp. 125-140; W. Suerbaum, «L. Livius Andronicus», en W. Suerbaum (ed.), *Handbuch der lateinischen Literatur der Antike I: Die archaische Literatur*, Múnich, 2002, pp. 93-104.

Gneo Nevio

Una presumiblemente corta diferencia de edad y una dedicación al cultivo de los mismos géneros literarios (épica, tragedia y comedia) sitúan a Gneo Nevio como contemporáneo de Livio Andronico; y, sin embargo, en los restos de su poesía, un poco menos pobres que los de éste, se deja entrever un planteamiento literario bastante distinto, sobre todo por lo que se refiere a la comedia, pero también en los restantes tipos de obra.

La personalidad de Nevio resulta profundamente atractiva, según puede colegirse de los contados datos biográficos que se rastrean en las fuentes clásicas, por fortuna poco discordantes. Con relación a su nacimiento, Varrón señalaba en el libro I de su *De poetis* (en Gell. XVII 21, 44) que había intervenido en la primera guerra púnica, cosa que el propio Nevio contaba en su *Bellum Poenicum*: esto nos permite fechar su nacimiento en torno a los años 275 a 270 a.C., tal vez un poco antes, pero no mucho después. En el año 235 representaba sus primeras obras teatrales en Roma. A una edad avanzada componía el *Bellum Poenicum*, un poema épico sobre la primera guerra púnica (Cic. *Cato* 50). Su muerte acaeció en 204, según había leído Cicerón en unos comentarios antiguos, aunque Varrón la prolongaba unos años más (Cic. *Brut.* 60); por su parte Jerónimo la fecha en el año 201, precisando que la muerte le sobrevino en Útica, en el norte de África, donde el poeta se encontraba, por razones no del todo claras, tal vez costreñido a alejarse de Roma, pero no desterrado, como se escribe a menudo basándose en una interpretación anacrónica del texto de Jerónimo: *pulsus Roma factione nobilium et praecipue Metelli* (*Chron.*, p. 135 Helm).

Quizá el aspecto más llamativo de su vida reside en su paso por la cárcel, por causa de sus opininiones y comportamiento políticos, que encontraban su medio de difusión en su obra literaria. El hecho es relatado con cierto detalle por Aulo Gelio: Nevio había sido encarcelado por los triunviros debido a sus ataques a la nobleza; en la prisión compuso dos comedias, *Hariolus* y *Leo*, en cierto modo retractándose de sus acometidas anteriores, lo cual le valió ser liberado a instancias de los tribunos de la plebe (Gell. III 3, 15). Como muestra de este comportamiento neviano, la tradición nos ha legado aquel famoso saturnio de sentido ambiguo, objeto de varias interpretaciones, *Fato Metelli Romae fiunt consules,* al que el cónsul Metelo había respondido, profundamente irritado, con otro de idéntica ambigüedad: *Dabunt*

malum Metelli Naeuio poetae (Ps.-Ascon. *ad Cic. Verr.* p. 140 Baiter). De todo esto quedan todavía huellas en los fragmentos de las comedias llegadas a nosotros, como pronto veremos. Por el momento, para poner fin a este rápido perfil biográfico, digamos que parece seguro que el poeta no debió de saldar su acoso político con su estancia en la cárcel: es lo que se puede deducir de su retirada de Roma y de su muerte en la lejana Útica.

Es famoso, en fin, el epitafio que Aulo Gelio le atribuye al propio Nevio, junto con los de Plauto y del tragediógrafo Marco Pacuvio; en él, el poeta no vacilaba en presentarse como el último escritor que había sabido expresarse con propiedad en latín:

Inmortales mortales si foret fas flere,
flerent diuae Camenae Naeuium poetam.
Itaque postquam est Orcho traditus thesauro
obliti sunt Romae loquier lingua latina[25].

Señala Gelio en tono de crítica que el epigrama estaba «lleno de soberbia campana», a partir de lo cual se ha supuesto que Nevio había nacido en Capua, cosa que sin embargo se ha cuestionado, basándose en que la expresión *superbia Campana* pudiera ser provebial y en que Nevio se comporta siempre como natural de Roma. Obviamente, lo uno no implica lo otro: puede discutirse si Gneo Nevio nació en Capua o en Roma, pero es prácticametne seguro que era *ciuis Romanus.*

Interesa este dato porque, si bien la procedencia de la Campania, patria de la *fabulla atellana*, cuadraría perfectamente a uno de los primeros cultivadores de la comedia latina, hay un rasgo común que parece distintivo en los diversos tipos de la poesía neviana: se trata de su profunda romanidad. Una romanidad que en las comedias le llevaba incluso a la broma, no es seguro si nominal o no, a costa de personajes reales, cosa inadmisible en la *palliata*; en la tragedia le movía a crear un nuevo subgénero, de ambientación romana, la *praetexta*; y en la épica, en fin, daba paso a un nuevo tipo de epopeya, la histórica, centrando la temática en nada menos que un hecho real, actual, incluso vivido por el propio poeta: la primera guerra púnica.

Éstas son las comedias de Nevio, según la tercera edición de Ribbeck: *Acontizomenos (El lanceado), Agitatoria (La comedia del conduc-*

---

[25] Gell. I 24, 2:
«Si a los inmortales llorar por los mortales lícito fuera,
llorarían las divinas Camenas al poeta Nevio,
pues desde que fue consignado al arca del Orco
en Roma ya no saben hablar en lengua latina».

tor), Agrypnuntes (Los insomnes), Appella (El circunciso), Ariolus (El adivino), ¿Astiologa[26]*? (La bien hablada), Carbonaria (La carbonera), Clamidaria (La comedia de la capa), Colax (El adulador), Commotria (La peluquera*[27]*), Corollaria (La comedia de la guirnalda*[28]*), Dementes (Los locos), Demetrius (Demetrio), Dolus (El fraude), Figulus (El alfarero), Glaucoma (La catarata), Gymnasticus*[29] *(El atleta), Lampadio (Lampadión*[30]*), Nagido (Nagidón*[31]*), Nautae (Los marineros), Nervolaria (La comedia de las ataduras?*[32]*), Paelex (La concubina), Personata (La comedia con máscaras), Proiectus (El expuesto), Quadrigemini (Los cuatrillizos), Stalagmus (Estalagmo), Stigmatias (El esclavo marcado), Tarentilla (La muchacha de Tarento), Technicus (El engañador?*[33]*), Testicularia (La comedia de los testículos), Triphallus (Penegrande), Tunicularia (La comedia de la túnica).*

Tenemos, pues, el título de algo más de treinta comedias, que, frente a los solo seis o siete de tragedia, nos indican de entrada la dedicación preferente de Nevio al cultivo del teatro cómico. Una labor a la que comienza a dedicarse Nevio muy pocos años después de la implantación del teatro en Roma: cuenta Aulo Gelio que cinco años más tarde de este acontecimiento de tan profundo significado cultural, se viven en Roma dos acontecimientos sensacionales: Espurio Carvilio Ruga, que había tomado esposa al parecer con el único fin de procurarse descendencia,

---

[26] *Astiologa* es una enmienda de O. Ribbeck a un pasaje corrupto de Nonio 155, 25 M., que luego fue aceptada por Lindsay en su edición del gramático (I, p. 228); de ser correcta, se trataría de una sustantivación femenina del adjetivo ἀστειο-λόγος, «la que habla finamente, con gracia».

[27] Según Focio (*bibl.* 530, 13), κομμωτρία es un término empleado en el Ática para la κουρίς, «la peinadora». Comedias con este último término como título sabemos que fueron escritas por Antífanes y Alexis.

[28] Traducción muy insegura: podría interpretarse también como *La comedia del ramo de flores*, o incluso *La vendendora de coronas* (de flores), basándose en el título de una comedia de Eubulo, Στεφανοπώλιδες.

[29] Preferimos la forma *Gymnasticus*, adoptada por Lindsay en su edición de Nonio, a *Guminasticus*, adoptada y editada por Ribbeck siguiendo a Ritschl.

[30] Lampadión es el nombre de un esclavo en la comedia *Cistellaria* de Plauto. M. López López, *Los personajes de la comedia plautina: nombre y función*, Lleida, 1991, pp. 110 s., estudia su origen griego: un derivado personal de λαμπάς («luz», «lámpara»), razón en la que basa su propuesta de traducción por Lamparilla.

[31] Según Ribbeck, nombre propio griego, Ναγιδεύς.

[32] Dudamos sobre la traducción que hemos dado a esta comedia, donde suponemos la refrencia a *nerui*, «cuerdas», «ataduras», «cadenas» (cfr. Plaut. *Capt. 729: nam noctu neruo uinctus custodibitur* «pues durante la noche se le tendrá vigilado, atado con una cadena»). Aulo Gelio, en su famoso capítulo sobre las comedias auténticas y apócrifas de Plauto (III, 3), habla de una comedia *Neruularia* de Plauto, que se consideraba de autoría dudosa, aunque el filósofo Favorino defendía su autenticidad; conocemos tan sólo siete versos de la supuesta comedia plautina.

[33] No estamos seguros de esta arriesgada interpretación del título, que hacemos relacionando el adjetivo *technicus* con el término plautino y terenciano *techna / techina* (< τέχνη), «engaño», «burla»; cfr. Ritschl en Ribbeck, *Com.*, p. 26.

es el primer romano que se divorcia; por su parte, Nevio empieza a representar obras teatrales (Gell. XVII 21, 44). Se trata de dos hechos significativos en la vida ciudadana: sólo han transcurrido cinco años (tal vez ocho o nueve, si admitimos la ardua discusión de esta fecha de Gelio realizada por algunos filólogos) desde aquel intento arriesgado de poner a los romanos frente a un nuevo tipo de espectáculo; sigue Andronico sin duda produciendo y representando nuevas obras, pero ya ha triunfado su innovación, hasta el extremo de dar ocupación a un nuevo dramaturgo. El teatro, pues, parece haber adquirido carta de naturaleza en Roma, y un ciudadano ilustre se divorcia: con razón comenta William Beare[34] que son dos hechos que prueban el incremento de la influencia helénica en la vida romana.

Si bien Nevio introducía innovaciones de gran importancia en la poesía épica, y en la tragedia creaba un nuevo tipo, la *praetexta*, en cambio parecía adecuarse al criterio de Livio Andronico de basar sus comedias en la Νέα griega. No obstante, esto es verdad sólo a medias: aunque la práctica totalidad de los títulos que hemos recordado nos lleva a un mundo semejante al de la comedia plautina, y muchos de ellos guardan perfecta correspondencia con títulos pertenecientes a autores griegos de la media y la nueva, las adaptaciones de Nevio tenían un sello tan original que llegaban a apartarlo de ciertos principios que eran básicos en las comedias de sus modelos. Hemos recordado ya el pasaje en que Aulo Gelio nos habla de su encarcelamiento «debido a sus habituales ataques e insultos contra la aristocracia romana, siguiendo el modelo de los poetas griegos» (Gell. III 3, 15). Este pasaje debe analizarse junto a algunos fragmentos de las comedias de Nevio, donde vemos que aflora la crítica política y la sátira personal. Como es obvio, ni lo uno ni lo otro eran recursos propios de la comedia nueva; teniendo esto presente, la frase *de Graecorum poetarum more* con que explica Gelio los ataques que incluía Nevio en sus comedias ha de referirse sin duda a la comedia de tipo aristofánico, que sí tenía estos alegatos como uno de sus recursos fundamentales. Parece muy verosímil, por lo tanto, pensar que Gneo Nevio, que obviamente tomaba como modelos a los autores de la comedia nueva, no desechaba sin embargo elementos que había empleado la comedia antigua. Acaso el castigo que sufrió por tal osadía sirvió de ejemplo a sus sucesores, que evitaron de modo sistemático la alusión política clara y abierta, o la crítica nominal de personajes relevantes[35].

---

[34] Beare, *Esc. rom.*, p. 22.

[35] Tampoco tenemos constancia de que la crítica de Nevio haya llegado a la práctica del ὀνομαστὶ κωμῳδεῖν, pues el saturnio contra los Metelos no pertenece, a juzgar por su métrica, a una comedia, ni hay restos del empleo de semejante recurso en los fragmentos conservados de su producción cómica.

Aunque los versos conservados tan sólo alcanzan a algo más de un centenar, es posible llegar a algunas conclusiones interesantes a partir de ellos y de los títulos. En primer lugar, resulta curioso comprobar que en Nevio encontramos títulos griegos y latinos, hecho relevante si pensamos en lo que significa la utilización preferente de los primeros por parte de Terencio, de los segundos por parte de Plauto. También es digna de destacar la creación latina de títulos a partir de adjetivos en *-aria*, que califica a un implícito *fabula (Clamidaria, Corollaria, Nervolaria, Testicularia, Tunicularia)*, sistema también adoptado con frecuencia por Plauto.

Si bien no es fácil llegar a conjeturas firmes, debido a la escasez de material, Nevio parece haber utilizado el prólogo polémico, al modo de los terencianos, pero no sólo para defenderse literaria, sino políticamente: así, una alabanza de su propia obra parece haber en el primer verso de la comedia *Acontizomenos*:

> *Acontizomenos fabula est prime bona* (*Com.*, p. 6).

En cambio, en el prólogo de *Tarentilla* reconocía su utilización del teatro como vehículo de expresión de sus principios políticos:

> *Quae ego in theatro hic meis probaui plausibus,*
> *ea non audere quemquam regem rumpere:*
> *quanto libertatem hanc hic superat seruitus!*[36] (*Com.*, p. 22).

En cuanto a los argumentos y al desarrollo de las comedias no podemos ir mucho más allá de la mera conjetura. Los títulos parecen indicarnos que era frecuente el uso de situaciones y argumentos procaces, medio óptimo para ganarse el favor popular, con comedias de títulos tan atrevidos y soprendentes como *Paelex, Testicularia, Triphallus.* Algunos fragmentos sueltos confirman esta interpretación, como este de procedencia incierta, que utiliza Festo (p. 262 M.) para poner un ejemplo de empleo del término *rutabulum* en su valor de *obscenam uiri partem describens*:

> *Vel quae sperat se nupturam uiridulo adulescentulo,*
> *ea licet senile tractet detritum rutabulum*[37] (*Com.*, p. 33).

---

[36] «Lo que hice reconocer aquí en el teatro por medio de aplausos,
no hay rey alguno que se atreva a hacerlo pedazos:
¡de qué manera el sometimiento supera aquí a la libertad!»

[37] «Hasta la que confía llegar a casarse con vigorosito muchachuelo,
tal vez tenga que trajinar la badila deteriorada de un viejo.»

Elementos habituales en él debían de ser la burla de provincianos, con un bellísimo ejemplo a costa del poco refinado paladar de los habitantes de Preneste y de Lanuvio (comedia *Ariolus*, p. 10); el trato poco reverente de las divinidades, incluso de algunas de tanto peso en Roma como eran Ceres, Venus y Líber (comedia incierta, fragm. XIV, p. 31); la mofa política a la que ya hemos aludido, como cuando se burla de una escandalosa aventura juvenil de nada menos que Publio Escipión Africano:

Etiam qui res magnas manu saepe gessit gloriose,
cuius facta uiua nunc uigent, qui apud gentes solus praestat,
eum suus pater cum pallio unod ab amica abdouxit (*Com.*, p. 29)[38].

Estos ejemplos, excepto el último, y otros varios dispersos entre los fragmentos, hacen de Nevio un cómico en apariencia muy semejante a su inmediato gran sucesor, Plauto, el cual, con indudable simpatía, se lamentaba en el *Miles gloriosus* (v. 209 ss.) de su encarcelamiento. Es lo que se descubre, además, en la reconstrucción de la comedia que nos ha llegado con mayor número de fragmentos, *Tarentilla (La muchacha de Tarento),* donde encontramos a dos adolescentes que, en una ciudad lejos de su casa (que no tiene que ser por fuerza Tarento) malgastan los dineros paternos en una juerga con la meretriz cuya procedencia da título a la obra; allí los sorprendían sus padres, con las consiguientes reprimendas, aunque sin descartarse la posibilidad de que, a la larga, llegasen a sumarse también ellos a la fiesta; como quiera que fuese el desenlace, la comedia tenía el inevitable final feliz, con el perdón de los viejos (o a los viejos, según hubiese sucedido exactamente la cosa).

El fragmento mayor de *Tarentilla*, por fortuna conservado gracias a las *Etimologías* de Isidoro[39], es el trozo más importante de la obra cómica de Nevio: nos presenta a la fresca y pizpireta prostituta de Tarento en pleno banquete, descrito a los espectadores por alguien que tal vez pone en práctica el recurso normal de estar observando esta escena, que es propia de interior, a través de una puerta entreabierta; se trata de una pequeña joya literaria, perfectamente construida con todo tipo de recursos, que puede dar una idea bastante aproximada de cómo pudo

---

[38] «Incluso aquél que a menudo realizó gloriosas empresas,
cuyas hazañas siguen vivas, el único que cuenta entre las gentes,
a ese lo sacó su padre en paños menores de casa de una amiga.»

[39] Isid. *etym.* I 2, 26; cfr. A. Pociña, «El teatro latino en las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla», en A. Ramos Guerreira (ed.), *Mnemosynum C. Codoñer a discipulis oblatum*, Salamanca, 1991, p. 247. La importancia de este fragmento en el conjunto de los restos de la producción cómica de Nevio hace que haya sido objeto de múltiples estudios, entre los que destaca la exhaustiva y documentadísima monografía de M. Barchiesi, *La Terentilla rivisitata. Studi su Nevio comico*, Pisa, 1978, una monografía de 170 páginas, de las cuales un número considerable se dedica a los diversos problemas que plantea este corto texto.

ser en realidad la comedia de Nevio, por desgracia llegada hasta nosotros tan sólo de esta forma muy fragmentaria que estamos diciendo:

Quase in choro ludens datatim dat se et communem facit.
Alii adnutat, alii adnictat, alium amat, alium tenet.
Alibi manus est occupata, alii percellit pedem,
anulum dat alii spectandum, a labris alium inuocat,
cum alio cantat, at tamen alii suo dat digito litteras[40].

La fama y popularidad de Nevio como autor de comedias debió de comenzar muy pronto, ya en vida del autor: esto explica que la única referencia que aparece en todo Plauto a un escritor romano sea la que hace, si bien de forma disimulada pero comprensible por sus espectadores, al encarcelamiento de Nevio (*Mil.* 209-212). La denuncia, anónima como era obligado en una *palliata*, muestra de todas formas simpatía por el encarcelado; ello nos lleva a un curioso pasaje del prólogo del *Eunuchus* terenciano, en el que se defiende de un malévolo comediógrafo que le acusa de haber hurtado dos personajes de una antigua comedia de Nevio y Plauto, titulada *El adulador*: a juzgar por la manera de expresarse Terencio (*Colacem esse Naeui et Plauti ueterem fabulam, Eun.* 25), habría que pensar que Nevio y Plauto colaboraron en la composición de una comedia basada en Menandro, lo cual resulta bastante raro, ya que sería el único caso conocido de colaboración de dos dramaturgos latinos en la composición de una obra. La idea, sin embargo, no deja de ser bonita; en todo caso refleja la tendencia de Terencio a unir a sus dos grandes precursores, que de nuevo aparecen en el prólogo de *Andria* (v. 18 ss.), ahora añadiéndoles a Enio, para utilizarlos como autoridades en el campo de la comedia y buscar en ellos apoyo contra los que le acusan de *contaminare fabulas*.

Hacia finales del siglo II, Nevio sigue manteniendo esa fama de gran comediógrafo, al menos en opinión de un ilustre representante de la crítica culta, Volcacio Sedígito, que lo coloca en un destacadísimo tercer lugar en su canon de los diez mejores autores de comedias *palliatae*: *dein Naeuius, qui feruet, pretio in tertiost* (en Gell. XV 24), con esa breve calificación, *qui feruet*, que tan bien le cuadra a nuestro autor.

Con Cicerón empieza la relegación de Nevio al olvido, sobre todo en su aspecto de comediógrafo: a lo largo de toda su obra el orador se

---

[40] Texto según la última edición de Ribbeck, *Com.*, p. 22:
«Como en un coro jugando, a uno tras otro se da y a todos se entrega.
A uno le hace señas, a otro le guiña; a uno ama, a otro abraza.
En uno emplea su mano, a otro le da golpecitos en el pie,
a uno entrega su anillo para verlo, a otro lo llama con los labios,
con uno canta, mientras a otro le escribe cartas con un dedo».

refiere a él en muy contadas ocasiones: en tres sencillamente para situarlo cronológicamente (*Brut.* 60; 73; *Tusc.* I, 3); en otras tantas para ofrecer apreciaciones sobre la lengua de sus comedias, considerada ya como claramente arcaica (*leg* II 39; *orat.* 152; *de orat.* III 45); en cambio para las citas de carácter estrictamente literario prefiere Cicerón la obra trágica de Nevio, como por ejemplo un famoso verso del *Hector proficiscens* que cita en tres ocasiones[41]. Difiere, pues, el comportamiento del crítico severo, muy poco amigo de la comedia, que suele ser Cicerón, del más gramatical de Varrón, que en su tratado *De lingua Latina* hace 26 citas del *Bellum poenicum*, 12 de comedia y sólo 6 de tragedia[42], mostrándonos de paso que la obra cómica de Nevio se conserva todavía en su tiempo. Al igual que sigue vivo en la época de Augusto, quizá más que nada merced a su ya rancio poema épico, que concita el enojo de Horacio: *Naeuius in manibus non est et mentibus haeret / paene recens? adeo sanctum est uetus omne poema*, Hor. *epist.* II 1, 53 s.).

En época posterior ya sólo interesa, sobre todo con el renacimiento de los gustos arcaizantes del siglo II, a los eruditos y anticuarios, como Aulo Gelio y Macrobio, y a los gramáticos Festo, Carisio, Diomedes, Donato, Nonio, Prisciano, que, como hará todavía Isidoro[43], nos conservan los 138 versos o trozos de verso que podemos conocer actualmente de la producción cómica de Nevio. Hemos de conformarnos, pues, con imaginar a partir de tan precarios restos de qué modo serían las comedias de un hombre que hacía decir a un personaje de su *Agitatoria*:

Ego semper pluris feci
potioremque habui libertatem multo quam pecuniam[44] (*Com.*, p. 7).

Un dramaturgo que, toda su vida preocupado por el tema de la libertad, escribía en otra comedia un verso tan bonito por su forma y por su fondo, inseparablemente unidos, como es el siguiente:

Libera lingua loquemur ludis Liberalibus[45] (*Com.*, p. 29).

---

[41] Se trata del verso *Laetus sum laudari me abs te, pater, a laudato uiro* («Me alegra ser alabado por ti, padre, por un varón alabado»), que se encuentra en Cic. *epist.* V 12, 7; 15, 6, 1; *Tusc.* IV 67.

[42] Cfr. A. POCIÑA, «Varrón y el teatro latino», *Durius* 3 (1975), pp. 291-321 (también como Apéndice II en el libro *Comienzos de la poesía latina: épica, tragedia, comedia*, Madrid, 1988, pp. 91-121; los datos citados a propósito de Nevio en p. 109).

[43] Según A. Pociña, «El teatro latino en las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla», cit., el obispo sevillano incluye cinco citas de Nevio en las *Etimologías*, tres correspondientes a tragedias, una al *Bellum Poenicum*, y una comedia, tratándose ésta del bello fragmento largo de *Tarentilla* que hemos recordado más arriba.

[44] «Yo siempre tuve en más
y con mucho preferible consideré la libertad al dinero.»

[45] «Con libre lengua hablemos en los juegos de Baco.»

Bibliografía: J. H. WASZINK, «Zum Anfangsstadium der römischen Literatur», *ANRW* I, 2 (1972), pp. 869-927.

Ediciones: O. Ribbeck, *Com.*, pp. 6-35; E. H. Warmington, *Remains*, II, pp. 74-111.

Léxico: A. CAVAZZA, A. RESTA BARRILE, *Lexicon Livianum et Naevianum*, Hildesheim, 1981.

Estudios: E. FRAENKEL, «Cn. Naevius», *RE* Suppl. VI (1935) col., pp. 622-640; E. V. MARMORALE, *Naevius poeta*, Florencia, ³1953; Beare, *Esc. rom.*, pp. 21-28; Paratore, *Teatr. lat.*, pp. 65-78; H. B. MATTINGLY, «Naevius and the Metelli», *Historia* 34 (1960), pp. 414-439; H. D. JOCELYN, «The Poet Cn. Naevius, P. Cornelius Scipio and Q. Caecilius Metellus», *Antichton* 3 (1969), pp. 32-47; M. von ALBRECHT, «Zur *Tarentilla* des Naevius», *MH* 32 (1975), pp. 230-239; M. BARCHIESI, *La Tarentilla rivisitata. Studi su Nevio comico*, Pisa, 1978; E. PERUZZI, «Dabunt malum Metelli», *PP* 52 (1997), pp. 105-120; W. SUERBAUM, «Cn. Naevius», en W. Suerbaum (ed.), *Handbuch der lateinischen Literatur der Antike I: Die archaische Literatur*, Múnich, 2002, pp. 104-119.

TITO MACIO PLAUTO

I. Con Plauto llegamos al fin a un dramaturgo del que podemos leer comedias enteras, hecho que sólo una vez más se repetirá en la historia del teatro romano. Sin embargo, a pesar de que el comediógrafo acaba siempre pareciendo a sus lectores un personaje cercano, conocido, además de muy entrañable, lo cierto es que apenas sabemos nada de su vida y de las circunstancias que rodearon la gestación de sus obras; incluso su propio nombre no queda fuera de discusión.

Nuestro poeta aparece con el simple nombre de *Plautus* en el prólogo de cinco comedias (*Cas.* 34 y 65; *Men.* 3; *Poen.* 54; *Trin.* 8 y 19; *Truc.* 1); con el extraño, no latino, nombre de *Maccus* se le designa en *Asinaria* (v. 11); por si no bastase, al comienzo de *Mercator* se indica la autoría de esta comedia por medio del genitivo *Macci Titi* (*Merc.* 10). Sólo a partir del siglo pasado se va a generalizar progresivamente la aceptación del nombre Tito Macio Plauto, después de que en 1842 Friedrich Ritschl diera a conocer y comentara el «fin» de la *Casina* que había leído en el Palimpsesto Ambrosiano: *T. Macci Plauti Casina explicit.* Hoy se admite que tal haya sido el nombre del comediógrafo, si bien quedan muchas incógnitas sin solventar de

forma tajante[46]. Como segura, pero insatisfactoria, poseemos esta curiosa afirmación de William Beare: «Está fuera de cuestión que hubo un comediógrafo llamado Plauto, escritor de mucho éxito de la generación anterior a Terencio»[47]; como atractiva, pero con bastantes visos de fantasía, queremos recordar la explicación conciliadora de Francesco Della Corte, quien ve en todos los nombres etapas sucesivas de un mismo personaje, que en el origen no tiene más nombre que *Titus*, como ocurría a la gente común de su Umbría natal, luego *Titus Maccus* como actor de atelanas (donde *Maccus* era uno de los personajes tipo), luego *Titus Plautus* como actor de mimos (dado que el adjetivo *plautus* significa «de pies planos», fácilmente relacionable con el *planipes* que se aplica a los intérpretes de mimos por actuar descalzos), y convertido por fin, con el correr de los años, por los eruditos de Roma en *T. Maccius Plautus* para que completase de este modo los tres nombres que caracterizaban a un romano de pro[48].

Mayor seguridad, si bien con datos aproximados, tenemos sobre su cronología: es cierto que desconocemos la fecha de su nacimiento, pero en un pasaje del *De senectute* ciceroniano el interlocutor principal del diálogo, Catón, afirma que en su vejez le servían a Plauto de solaz sus comedias *Truculentus* y *Pseudolus* (*Cato* 50), la segunda de las cuales es precisamente una de las dos comedias que se pueden fechar con seguridad, perteneciendo al año 191 a.C.: comparando ambos datos, el comediógrafo nacería hacia 250 a.C., quizás algo antes[49]. Su muerte la coloca Cicerón con toda precisión en 184 a.C. (*Brut.* 60)[50], sin que debamos prestarle credibilidad alguna a la fecha que presenta Jerónimo, el año 200 a.C. (*Chron.*, p. 135 Helm), ni a otras teorías modernas que, basadas en datos contenidos en las comedias de muy cuestionable interpretación, pretenden retrasar su muerte hasta

---

[46] Sobre este asunto, y en general sobre los diversos aspectos concernientes a la vida de Plauto, sigue siendo fundamental, en buena medida por su gran acopio de datos, F. Leo, *Plautinische Forschungen zus Kritik und Geschichte der Kömodie*, Berlín, 1912² (= Dublín-Zúrich, 1971), pp. 63-86 («Leben des Plautus).

[47] Beare, *Esc. rom.*, p. 32.

[48] F. Della Corte, *Da Sarsina a Roma. Ricerche plautine*, Florencia, ²1967, pp. 19-20.

[49] En 254 para quienes, de forma un tanto arbitraria, pretenden que Plauto tuviese setenta años cuando muere; un poco antes todavía, en 259/258 para los que piensan en la relación con Plauto del Periplecómeno de la comedia *Miles gloriosus*, que declara tener cincuenta y cuatro años de edad, siendo así que la comedia se supone estrenada en el año 205. Esta fecha no contradice la deducida a partir de la observación del *De senectute* ciceroniano: de admitirla, Plauto nacería en 259/258, tendría más de sesenta años cuando disfrutaba con sus comedias *Poenulus* y *Pseudolus*, y moriría a los setenta y cinco años, manteniendo la fecha fijada por Cicerón en *Brut.* 60. Discusión filológica típica, para intentar en vano conseguir unas fechas de rigurosa exactitud, que en realidad no aportan nada significativo para la comprensión y explicación de las comedias de Plauto.

[50] Cfr. L. Schaaf, «Die Todesjahre des Naevius und des Plautus in der antiken Überlieferung», *RhM* 122 (1979), pp. 25-33.

por lo menos 180 a.C.[51]. Aulo Gelio, en fin, al indicar *M. Cato orator in ciuitate et Plautus poeta in scaena floruerunt* (Gell. XVII 21, 47) lo convierte en contemporáneo de Marco Porcio Catón (234-149), ofreciendo una cronología globalmente aceptable y sin duda significativa desde el punto de vista de la historia literaria, pero tan sólo aproximada por lo que se refiere a las fechas.

Procedía Plauto de la Umbría septentrional, de la población de Sársina, según referencia de Festo y de Jerónimo, de cuya veracidad también se ha sospechado, sin mayor razón, pensando que podría tratarse de un invento a partir del gracioso juego de palabras que a propósito de Sársina y Umbría se encuentra en un pasaje de *Mostellaria* (v. 77). La población llevaba muy poco tiempo sometida a Roma cuando nace el poeta: según Tito Livio, su *deditio* había tenido lugar en el año 266 a.C. (Liv. *per.* 15). De qué manera y en qué circunstancias llegó a Roma es imposible saberlo; no obstante, resulta bastante atractiva la teoría de Francesco Della Corte, según la cual Plauto iría entre los veinte mil umbros y sarsinates que, de conformidad con la noticia explícita de Polibio (II 24, 7), se unieron al cónsul Lucio Emilio Papo para enfrentarse a una nueva invasión de los galos en el año 224 a.C.: es una idea plausible para explicar de qué forma nuestro hombre aparece en Roma dejando el campo, donde, en palabras del ilustre latinista italiano, le hubiera esperado una vida de pastor o de quesero[52].

¿Qué hizo Plauto en los años siguientes? En Gelio leemos la única referencia biográfica importante, cuyos ecos resonarán siglos después en Jerónimo: «Varrón y varios otros refieren que Plauto escribió *Saturio*, *Addictus* y una tercera comedia, cuyo título no me viene a la memoria en este momento, en un molino; en efecto, todo el dinero ganado en trabajos relacionados con el teatro, lo había perdido en negocios, tras lo cual había regresado a Roma arruinado y, para subsistir, se había colocado en una panadería para mover las muelas que se llaman "de tiradores"» (Gell. III 3, 14). San Jerónimo contará la historia de esta manera: «...quien a causa de la carestía, se había colocado con un molinero para mover las muelas y allí, cada vez que quedaba libre del trabajo, se dedicó a escribir obras teatrales y a venderlas» (Hier. *Chron.* 135 s. Helm). Es lugar común desconfiar de la veracidad de estos datos, incluso a pesar de la seriedad de una de las fuentes aducidas por Gelio, esto es, Varrón; se suele afirmar que se trata de un invento biográfico, basado en elementos dispersos en varias comedias, a fin de colmar el vacío de una vida desconocida. Puede ser. Si nos creemos la historia, tendre-

[51] Por ejemplo, M. A. MARCOS CASQUERO, «Algunas puntualizaciones sobre los datos biográficos de Plauto», *Durius* 1 (1973), pp. 23-36.

[52] F. Della Corte, *Da Sarsina a Roma*..., cit., pp. 26-27.

mos un Plauto algo más conocido, pero con unos datos que ayudan bastante poco para comprender su obra; si no nos la creemos, nos quedaremos con un perfecto desconocido, cuya obra sin embargo nos lo vuelve cercano, casi familiar, por supuesto muy entrañable.

II. Pasando ahora a la obra de Plauto, el primer problema que se plantea a la investigación, ya desde poco tiempo después de la desaparición del dramaturgo, es el de la cantidad y autenticidad de sus comedias. Leemos en Aulo Gelio III 3, capítulo de las *Noches áticas* dedicado fundamentalmente a la autenticidad de las comedias plautinas, que circulaban bajo la autoría de Plauto un número de comedias muy superior a las veintiuna llamadas varronianas, que, en palabras de Gelio, había separado Varrón de las demás «porque no eran dudosas, sino que se estimaban de Plauto por común asentimiento». En tal consenso se incluyen los nombres de una serie de prestigiosos estudiosos latinos (Lucio Elio Estilón, Volcacio Sedígito, Servio Claudio, Aurelio Opilio, Lucio Acio, Manilio [¿Manlio Manilio?, cfr. Plin. *nat.* X 4], con Marco Terencio Varrón a la cabeza de todos ellos) que se ocupaban del arduo problema de discernir lo auténtico y lo falso en esa abundante producción supuestamente plautina, ya desde finales del siglo II a.C.

Señalaba Gelio literalmente que «circulan, en efecto, bajo el nombre de Plauto unas ciento treinta comedias; pero Lucio Elio, hombre de máxima erudición, juzgó que sólo veinticinco de ellas eran suyas. De todas formas, no es dudoso que aquéllas que no parecen escritas por Plauto y sin embargo se ponen bajo su nombre, fueron obra de antiguos poetas, revisadas y pulidas por él, razón por la cual tienen el sabor del estilo de Plauto» (Gell. III 3, 11-13). Tenemos, pues, el muy importante número de ciento treinta comedias, de época antigua, pero que todavía en el siglo II del Imperio se atribuyen a nuestro comediógrafo. De ellas, veinticinco son auténticas en opinión de todos; pero también parecían serlo algunas otras, sin que los eruditos latinos consiguieran ponerse de acuerdo sobre diversas comedias concretas. Así, por ejemplo Varrón, juez tan estricto, a pesar de que consideraba indudables solamente veintiuna, creía también plautinas otras varias, hasta unas cuarenta, como *Astraba, Boeotia,* acaso *Condalium, Faeneratrix, Friuolaria, Parasitus piger, Sitellitergus,* etcétera[53].

La explicación dada por Gelio de que tales comedias habrían sido escritas por antiguos dramaturgos, pero más tarde *retractatae atque expolitae* por Plauto, parece muy poco convincente y, desde luego, re-

[53] Cfr. A. Pociña, «Varrón y el teatro latino», *Durius* 3 (1975), pp. 291-321 (= *Comienzos de la poesía latina: épica, tragedia, comedia*, Madrid, 1988, pp. 93-121).

sulta harto inverosímil. Mayor credibilidad reviste la interpretación que suele darse al asunto: esas comedias se habían puesto bajo el nombre del comediógrafo de mayor éxito, con el fin de que sus autores consiguieran un aplauso seguro, o cuando menos les facilitara su venta a los encargados de la organización de los *ludi theatrales*. Erich Segal considera que se trata de un caso llamativo de plagio y falsificación, único en los anales de la literatura greco-latina, si bien con un curioso paralelo en el teatro español del Siglo de Oro, en que se ponían bajo el nombre de Lope de Vega, para incrementar su valor comercial, manuscritos de obras teatrales que no eran debidas a su pluma[54].

De esta gran cantidad de obras atribuidas a Plauto, la tradición ha querido conservarnos las veintiuna varronianas, esto es, las de paternidad plautina más segura. El más antiguo de los códices de Plauto, el Palimpsesto Ambrosiano, las contenía al principio en su totalidad, si bien la última de ellas, *Vidularia*, perdida casi por completo; en él se presentan en orden alfabético «latino», es decir, considerando exclusivamente la letra inicial, orden que, con apenas un cambio, presentarán también los *codices Palatini*. De acuerdo con ellos, y gracias a ellos, éstas son las comedias de Plauto que podemos leer en la actualidad, con los no excesivamente abundantes defectos de conservación que luego señalaremos: *Amphitruo (Anfitrión), Asinaria (La comedia de los burros), Aulularia (La comedia de la cazuela), Bacchides (Las Báquidas), Captiui (Los prisioneros), Casina (Casina), Cistellaria (La comedia de la cestilla), Curculio (Gorgojo, nombre propio), Epidicus (Epídico), Menanechmi (Los Menecmos), Mercator (El mercader), Miles gloriosus (El militar fanfarrón), Mostellaria (La comedia del fantasma), Persa (El persa), Poenulus (El cartaginesillo), Pseudolus (Pséudolo), Rudens (La maroma), Stichus (Estico), Trinummus (Las tres monedas), Truculentus (Truculento, nombre propio), Vidularia (La comedia de la maleta).*

La mayoría de estas comedias se conservan completas, si bien algunas han sufrido deterioros con el paso del tiempo: en *Amphitruo* existe una laguna entre los versos que llevan en las ediciones modernas los números 1034 y 1035, que se calcula de aldedor de unos trescientos versos, de los cuales algo más de veinte se han conservado en gramáticos; falta el final de *Aulularia* y el comienzo de *Bacchides*, por una pérdida semejante a la anterior, que afecta sobre todo al comienzo de la segunda de estas comedias; lagunas de cierta consistencia hay en *Casina*, siendo mucho más abudantes y relevantes las que presenta *Cistellaria*, dificultando en buena medida su lectura. De *Vidularia*, en fin,

---

[54] E. Segal, *Roman Laughter. The Comedy of Plautus*, Nueva York, ²1987, pp. 2-3.

víctima de su colocación al final del conjunto, conservamos muy poco más de un centenar de versos, gran parte de ellos sueltos.

Los títulos de las comedias responden obviamente a una determinada tipología, pudiendo hacer referencia en primer lugar a un personaje, bien sea por medio de nombres propios transcritos o derivados del griego (Anfitrión, las dos hermanas Báquidas, Cásina, Epídico, los dos hermanos Menecmos, Pséudolo, Estico), o bien con sobrenombres latinos *(Curculius, Truculentus);* en segundo lugar al estado o carácter de uno o varios personajes, reflejados por medio de nombres comunes latinos *(Los prisioneros, El mercader, El militar fanfarrón);* en tercer lugar, la referencia concierne a algún elemento de interés en el desarrollo de la trama, que da origen a un adjetivo en *-aria*, calificativo de un sobreentendido *fabula*, como ya hemos visto en algunas obras de Nevio (*Asinaria*, es decir, *La comedia de los burros*, y de igual modo *Aulularia*, *Cistellaria*, *Mostellaria*, *Vidularia*), o incluso por el simple nombre de algún elemento verdaderamente accesorio para el desarrollo argumental, como es el caso de *Rudens*, un resto de maroma que sirve para recuperar una maleta que iba en un barco naufragado.

Recordemos ahora, de forma escueta, las líneas argumentales de las veintiuna *fabulae Varronianae*.

Amphitruo (Anfitrión): Al regreso de una campaña militar concluida victoriosamente, Anfitrión se encuentra con que ha sido suplantado en su lecho conyugal por el dios Júpiter, que ha tomado su aspecto, prendado de su esposa Alcmena; Mercurio, por su parte, se ha apoderado de la apariencia de Sosia, el esclavo de Anfitrión. Se producen los lógicos errores, destacando sobre todo el encuentro entre los dos Sosias, el auténtico y el suplantador, o el del verdadero Anfitrión con su esposa. Para que la comedia tenga un desenlace feliz, la criada Bromia cuenta a Anfitrión que Alcmena ha dado a luz, entre prodigios, dos niños, uno de ellos engendrado por Júpiter, que es el mismísimo Hércules, cuyo origen semidivino se demuestra ya al poco de nacer, en la cuna, cuando realiza el prodigio inequívoco de dar muerte a dos serpientes. El propio Júpiter verdadero, presentándose casi como un *deus ex machina* de tragedia, informa brevemente a Anfitrión de la verdad de lo ocurrido, y le exhorta a reconciliarse con su inocente esposa. Satisfecho por la procedencia divina del engaño, Anfitrión regresa a palacio para encontrar a su esposa y realizar un sacrificio.

Quizá el aspecto más distintivo de esta comedia dentro del conjunto de la obra plautina sea la presencia de dos dioses en el desarrollo de la trama, caso único en toda la *palliata* romana, que lleva a Plauto a inventar el ingenioso recurso de convertirla cómicamente en una *tragicomoedia* (Prólogo, vv. 59-63). Además de esto, el elemento con el que juega fundamentalmente es con la presencia de dobles perfectos de dos personajes que se enfrentan, como ocurre

en la magnífica escena inicial de 310 versos entre Sosia y Mercurio, que hacen de la obra un magnífico ejemplo de la denominada comedia de equívocos[55].

Asinaria (La comedia de los burros): El viejo Deméneto, auxiliado por sus esclavos Líbano y Leónidas, ayuda a su hijo Argiripo a conseguir las veinte minas que le son precisas para sufragar unas relaciones con la prostituta Filenia, a costa de engañar a un mercader llegado a Atenas para pagar unos burros que ha comprado. Conseguido el dinero, el viejo exige a su hijo el moralmente cuestionable derecho de pasar la primera noche con la prostituta, condición a la que ha de acceder Argiripo. Cuando ya está organizada la cena, aparece Artemona, la esposa de Deméneto, quien lo cubre de improperios y se lo lleva a casa, dejando de este modo despejado el campo a las aventuras del joven Argiripo con Filenia.

El elemento más llamativo de esta comedia tal vez sea la burla de Deméneto, ejemplo bien perfilado de viejo verde, que llega a la desvergüenza no sólo de colaborar en las aventuras de su hijo, sino sobre todo de exigir tomar parte en ellas; muy graciosa es la mofa y escarnio que le inflije su mujer al sorprenderlo en casa de la prostituta.

Aulularia (La comedia de la cazuela): Euclión, viejo muy pobre y tacaño, que vive con su hija Fedria y una sola criada anciana, encuentra una cazuela llena de monedas de oro que estaba oculta en su casa; a partir de entonces vive con un sobresalto constante, ante el temor de que alguien pueda descubrir su tesoro. Fedria había sido violada por el joven Licónides, que ahora está enamorado de ella; también preten-

---

[55] Nuestras calificaciones globales de comedias de Plauto no deben considerarse como excluyentes de otros tipos de clasificación; en efecto, somos contrarios a agrupar las comedias en función de una característica concreta, debido a los variados y contradictorios resultados a que lleva dicho procedimiento. Recordemos a este propósito las soluciones muy dispares de tres autoridades, Paul LEJAY (*Plaute*, París, 1925), George E. DUCKWORTH (*The Nature of Roman Comedy*, Princeton, 1952) y Francesco DELLA CORTE (*Da Sarsina a Roma*, Génova, 1952).

Lejay clasifica las obras en «comédies à divertissement final» (*Cas.*, *Persa*, *Bacch.*, *Pseud.*, *Asin.*, *Stich.*), «comédies d'intrigue» (*Merc.*, *Epid.*, *Curc.*, *Most.*, *Men.*), «comédies mêlées de peintures morales» (*Truc.*, *Poen.*, *Mil.*, *Cist.*), y «comédies psychologiques (*Capt.*, *Trin.*, *Rud.*, *Vid.*, *Aul.*, *Amph.*).

Duckworth prefiere hablar de «Portrayal of Character and Customs» (*Aul.*, *Trin.*, *Truc.*, *Stich.*, junto con *Adelphoe* de Terencio), «Innocent Mistakes» (*Cist.*, *Rud.*, *Men.*, *Amph.*, junto con *Hec.* de Terencio), «Mistaken Indentity and Deception» (*Capt.*, *Curc.*, *Epid.*, *Poen.*, junto con *Andr.*, *Haut.*, *Eun.* y *Phorm.* de Terencio), y «Guileful Deception» (*Mil.*, *Persa*, *Pseud.*, *Most.*, *Bacch.*, *Asin.*, *Cas.*, *Merc.*).

Della Corte, en fin, establece estos grupos: comedias «della beffa» (*Asin.*, *Persa*, *Cas.*), «del romanzesco» (*Merc.*, *Stich.*, *Most.*, *Trin.*), «dell'agnizione» (*Cist.*, *Poen.*, *Curc.*, *Epid.*), «dei simillimi» (*Men.*, *Bacch.*, *Amph.*), «della caricatura» (*Pseud.*, *Truc.*, *Mil.*) y «composita» (*Aul.*, *Capt.*, *Rud.*). Todas pecan por igual de parciales.

de desposarla un tío de aquél, el anciano solterón Megadoro. Viene éste a pedir la mano de la joven, lo cual hace que Euclión caiga en sospechas, pues no es normal que un rico desee contraer matrimonio con una pobre; de todas formas acaba concediéndosela. Con motivo de los preparativos de la boda, decide Euclión cambiar de escondite la cazuela del oro, ocasión que aprovecha para descubrirla un esclavo de Licónides, que de este modo consigue apoderarse del tesoro.

Se ha perdido el desenlace de la comedia, en el que, una vez puesta cada cosa en su sitio, Fedria se casaría al fin con Licónides, matrimonio al que colaboraría el oro encontrado por Euclión (como ya había advertido el dios Lar en el prólogo), librándose de esta suerte de aquella preocupación que no le dejaba vivir.

Tenemos una de las más famosas comedias de Plauto, quizá debido, más que a la belleza del argumento, a la figura tan interesante del viejo Euclión[56], que no es un ejemplo de avaro, como se dice muy a menudo con un ligereza imperdonable, pensando en el Harpagon de *L'avare* de Molière, sino un anciano pobre, bastante tacaño eso sí, al que el descubrimiento del tesoro lo convierte en un terrible desconfiado que no puede vivir tranquilo ante el temor de ser engañado por alguien: no olvidemos a este propósito que Ἄλιστος *(El desconfiado)* de Menandro es el título de uno de los originales griegos que se han propuesto, aunque sin demasiado peso convincente, como modelo para esta comedia[57].

Bacchides (Las Báquidas): Esta comedia gira en torno a los amoríos de los dos adolescentes y amigos Pistoclero y Mnesíloco con las meretrices gemelas Báquida I y Báquida II; el segundo de ellos se cree engañado por su amigo al desconocer la existencia de las gemelas, lo que los lleva a enfrentarse y a poner en riesgo el feliz desenlace, que de todas formas tendrá lugar gracias a las buenas artes del esclavo Crísalo, el cual lo arregla todo como si se tratase de un héroe troyano, y burlará una y otra vez a los dos ancianos padres, Nicobu-

---

[56] Lo cual no quiere decir que nos parezca una estupenda caracterización psicológica, cualidad en la que raras veces resulta maestro Plauto; cfr. A. López y A. Pociña, «Los signos dramáticos en el texto literario de la *Aulularia* de Plauto», *Estudios de Filología Latina* (Granada) 2 (1982), pp. 103-132, esp. p. 110 (= *Estudios sobre comedia romana*, pp. 221-274, esp. pp. 229 s.); sin embargo, no cabe duda de que se cuenta entre los personajes plautinos mejor dibujados (cfr. R. Raffaelli, «La sortita dell'avaro; da Plauto à Molière», *CD* 45 (2000), pp. 119-125).

[57] Cfr. F. Della Corte, *Da Sarsina a Roma...*, cit., p. 156. A pesar de que no es fácil sostener la relación de *Aulularia* con *El desconfiado* de Menandro, lo cierto es que este carácter desconfiado e inquieto se refleja muy bien, por ejemplo, en el bello pasaje de los versos vv. 608-681, donde notamos que Euclión recela hasta de la diosa Fides, primero insistiéndole mucho, con desconfianza, en que le cuide el tesoro; después sospechando del esclavo de Licónides, al que ya acusa antes de haberle robado nada; por último, reconociendo abiertamente que ni de la mismísima Fides hay que fiarse.

lo y Filóxeno; pero ambos a su vez acabarán sumándose a la juerga de sus hijos con las meretrices, convencidos por éstas en una larga y divertida escena final (vv. 1120-1211).

No se conserva el comienzo de *Bacchides*, comedia que presenta como importantes elementos de caracterización una doble intriga amorosa, un doble engaño, con dos adolescentes, dos meretrices, dos viejos, si bien la trama es conducida en última instancia por un personaje singular, el esclavo Crísalo.

Captiui (Los prisioneros): Hegión ha perdido a sus dos hijos: Tíndaro le había sido robado veinte años antes, cuando era un niño, por su esclavo Estalagmo, que lo había vendido en Élide; Filopólemo había caído prisionero en la guerra contra los eleos. Ahora se dedica Hegión a adquirir esclavos procedentes de Élide, esperando poder canjearlos algún día por sus hijos; entre ellos, compra a Filócrates y a su esclavo Tíndaro, y decide mandar a este último a su casa para que gestione el trueque de su amo; pero Tíndaro intercambia ropas y nombre con Filócrates, facilitando que quien regrese a casa antes sea el amo y que quede como rehén el esclavo. Hegión descubre el engaño que le han hecho y manda castigar a Tíndaro nada más partir su joven amo. Pero Filócrates regresa para rescatar a su esclavo, trayendo consigo a Filopólemo, así como al esclavo Estalagmo, que había raptado al niño de Hegión, que resulta ser el esclavo rehén que ha mandado castigar. De este modo, el anciano Hegión recupera de un golpe a sus dos hijos.

Ya el propio Plauto reconocía en el prólogo (vv. 57-62) el carácter diferente de esta comedia seria y sobria, en la que no aparecen «ni el lenón perjuro, ni la meretriz malvada, ni el militar fanfarrón», sino una serie de personajes ejemplares que construyen una humanísima comedia de nobles principios, eso sí, en detrimento de la habitual fuerza cómica de las comedias de Plauto, de la que a todas luces carece.

Casina (Cásina): Un padre y un hijo están prendados de la joven esclava Cásina; para conseguirla, pretenden recurrir al burdo recurso de casarla con sus criados, el padre piensa en casarla con su granjero Olimpión, el hijo con su esclavo Calino. La disputa a favor de uno u otro ha de resolverse por medio de un sorteo, en virtud de cuyo resultado Cásina debe casarse con Olimpión, naturalmente para ir a parar a poder del amo viejo. Se fragua entonces la burla, organizada por Cleóstrata, la esposa del viejo enamorado Lisidamo: en la noche de bodas, Cásina es suplantada por el esclavo Calino, con el consiguiente escarnio de Lisidamo y de su granjero. Se añade una anagnórisis final, gracias a la cual resulta que Cásina

es libre de nacimiento y de este modo podrá contraer matrimonio legal y sin problemas con el hijo de Cleóstrata y Lisidamo; y este último, tremendamente burlado, tiene que suplicar perdón a su mujer por su frustrado intento de engaño.

Se trata sin duda de una de las comedias más pícaras y simpáticas de Plauto, con el tema de la burla del viejo verde como elemento central, al que se añade el ingrediente picante del travestimiento, que origina escenas tan divertidas como aquélla en la que el granjero Olimpión, muerto de vergüenza, relata a las matronas Cleóstrata y Mírrina y a la criada Pardalisca, que han tramado la artimaña, el resultado de su noche de bodas con la falsa Casina (vv. 875-936).

Cistellaria (La comedia de la cestilla): La joven Selenia, que había sido expuesta en su infancia y recogida por la alcahueta Melénide, no puede casarse con su enamorado, el joven Alcesimarco, debido a su condición. El padre de éste intenta casarlo con una hija de su vecino Demifón; de joven había violado éste a una mujer, con la que ahora está casado en segundas nupcias, y el matrimonio desearía recuperar a la hija que en tal ocasión habían tenido. Cuando los dos enamorados están al borde de la desesperación y del suicidio, gracias a los juguetes contenidos en una cestilla se descubre que Selenia es la hija de Demifón y de su esposa, con lo cual nada impide ya que se case con Alcesimarco.

A pesar de su desastroso estado de conservación, que hace de *Cistellaria* la peor conservada de las *fabulae Varronianae* (hecha excepción de la casi completamente perdida *Vidularia*), tenemos en ella un magnífico ejemplo de comedia de reconocimiento, con todos los ingredientes de la exposición infantil de una niña, posterior violación, enamoramiento, anagnórisis gracias a los juguetes de la infancia, con la consiguiente recuperación de la ciudadanía y matrimonio final.

Curculio (Gorgojo): El joven Fédromo está enamorado de la joven Planesia, que, raptada de niña, se encuentra en poder del lenón Capadocio. El parásito Gorgojo *(Curculio),* que presta su nombre a la comedia, impide que la muchacha sea vendida a un militar, que a su vez resultará ser hermano de Planesia, convirtiéndose de este modo de pretendiente en valedor de Planesia, que en consecuencia ya podrá casarse con Fédromo.

Esta breve comedia, la más corta de las plautinas con sus tan sólo setecientos veintinueve versos, resulta un excelente desarrollo completo de una historia de rapto infantil, dependencia de un lenón, enamoramiento y anagnórisis; estos elementos hacen de ella una deliciosa obrita maestra, con el mérito añadido de presentar uno de los más notables y mejor dibujados personajes plautinos, el parásito Gorgojo.

Epidicus (Epídico): Complicada comedia de intriga, regida por el esclavo Epídico, que ha de hacer frente siempre a las necesidades pecuniarias de su enamoradizo amo, el joven Estratípocles, primero para comprar a la citarista Acropolístide, engañando a su amo viejo con la treta de decirle que se trata de una hija que ha perdido, y después para pagar la deuda contraída por la adquisición de una nueva enamorada, también a costa de embaucar de nuevo al viejo Perífanes. El descubrimiento del doble engaño, que tan perjudicial podría ser para el lioso Epídico, se soluciona afortunadamente para él, porque también se descubre que en realidad la segunda enamorada de Estratípocles es la hija que había perdido Perífanes.

Menaechmi (Los Menecmos): Menecmo I, joven casado, mantiene relaciones con la prostituta Erocia, a la que regala un manto que pertenece a su esposa. Llega en esto a Epidamno, la ciudad en que habita, Menecmo II, un hermano gemelo suyo, del que está separado desde la infancia, en que había sido raptado. Todos los personajes, incluido el parásito de Menecmo I, su esposa y su suegro, son incapaces de distinguir al uno del otro, dando origen a una serie de equívocos, que llevan al descubrimiento de las relaciones adúlteras de Menecmo I, e incluso a considerarlo víctima de un ataque de locura. El reconocimiento de los dos hermanos pone fin dichoso al equívoco: Menecmo I volverá a su patria de origen, Siracusa, con su su hermano Menecmo II, que vende sus bienes y abandona a su esposa, con la que desde hacía tiempo mantenía unas relaciones poco agradables.

Se trata de una de las obras más imitadas de Plauto, como ejemplo máximo de comedia de equívocos, culminada por un excelente desenlace, en el que nuestro comediógrafo enfrenta en el escenario a los dos gemelos en una interminable escena de anagnórisis, que prolonga casi un centenar de versos para recrearse en ella (vv. 1060-1162).

Mercator (El mercader): El anciano Demifón, que ha llevado una vida llena de sacrificios y privaciones, envía a su hijo Carino a comerciar a Rodas, para de este modo apartarlo de una vida del todo licenciosa. Allá marcha el joven, hasta que encuentra una prostituta, Pasicompsa, de la que se prenda, la adquiere y regresa con ella a Atenas. Llegado al puerto, la mujer es descubierta por el viejo, que también se encapricha de ella; el hijo intenta engañarlo, diciendo que se trata de una criada que le trae a su madre. Demifón se compincha con su vecino, el viejo Lisímaco, para que lleve a la muchacha a su casa, aprovechando que su mujer se ha ido al campo. Pero inesperadamente regresa su esposa Doripa, encuentra a Pasicompsa en su casa y culpa a su marido del intento de infidelidad. Por fin se descubre el entuerto, con la burla de los

dos viejos, el enamorado y su condescendiente amigo, que por fin hará las paces con la ofendida esposa.

Miles gloriosus (El militar fanfarrón): El militar Pirgopolinices ha secuestrado a una muchacha, Filocomasia, pero su enamorado, el joven Pleusicles, la descubre gracias a su esclavo Palestrión; se instala en una casa de un amigo, lindante con la del militar, y hacen un agujero a través de la pared, a fin de que los dos enamorados puedan verse cómodamente de forma clandestina. Sin embargo, son descubiertos por el vigilante Esceledro, por lo que tienen que recurrir a la estratagema de hacer creer que Filocomasia tiene una hermana gemela. Con ayuda del amigo, engañan a Pirgopolinices, contratando a una prostituta para que se haga pasar por su mujer y convenza al militar de que está enamorada de él, cosa que cree Pirgopolinices ingenuamente y, descubierto en supuesto adulterio, recibe el castigo consiguiente.

Tenemos en esta comedia la más famosa caricatura del teatro plautino, el engreído y majadero militar Pirgopolinices, cuya fanfarronería va implícita ya en su nombre, algo así como «Polivencedordetorrelefantina», es decir, «Conquistafortalezasiciudades»[58], nombre al que en realidad no hace gala más que de palabra. La burla a costa de este fanfarrón es constante en la comedia: recuérdese, como ejemplo conspicuo, el escarnio que de él hacen, en su propia presencia, primero el esclavo Palestrión, y luego la prostituta Acroteleucia y su esclava Milfidipa en las escenas IV.iv y IV.v (vv. 1200-1283).

Mostellaria (La comedia del fantasma): Al igual que en *Mercator* y en *Stichus*, el asunto toma como punto de arranque un viaje que realiza el viejo Teopropides, durante el cual su hijo Filolaques, en compañía de su amigo Calidamates, arruina el patrimonio familiar. Regresa de repente el viejo, y el esclavo Tranión le hace creer que su casa está habitada por un fantasma, por lo que su hijo ha debido abandonarla; se presenta entonces un prestamista reclamando una deuda, y se le vuelve a engatusar, diciéndole que Filolaques ha comprado una casa nueva; desea el viejo conocer esta adquisición, y el engaño consiste ahora en mostrarle la de un vecino. Pero de repente todos los engaños se vienen abajo con la aparición de otros dos siervos del anciano burlado, que le cuentan la verdad. Calidamates defiende a su amigo Filolaques y al esclavo Tranión de la lógica ira del padre y amo engañado en repetidas ocasiones.

A destacar el carácter novelesco que gira en torno a la historia de la casa habitada por fantasmas, tema tan grato a la fantasía popular, y

[58] Cfr. M. López López, *Los personajes de la comedia plautina: nombre y función*, cit., pp. 168 s.

la ingeniosa construcción de los engaños con que se envuelve al infeliz Teopropides, cuyo nombre guarda relación con «adivino», arte de la que carece por completo el pobre viejo.

Persa (El persa): El esclavo Toxilo queda al mando de la casa de su patrón, que se ha ido a un largo viaje, ocasión que aprovecha el criado para darse a la buena vida; se enamora como un adolescente libre cualquiera de una prostituta, Lemniselenis, que, como es habitual, ha de comprarle al lenón Dórdalo. Se agencia los recursos gracias al esclavo Sagaristión, que recibe una cantidad de dinero de su patrón para que compre unos bueyes, dinero que en realidad va a parar a manos del lenón. Pero para engañar a éste, trama venderle engañosamente una hija del parásito Saturión, a la que disfraza previamente de persa, al igual que al esclavo Sagaristión; inmediatamente quedará la venta anulada, pero no el pago, por tratarse de una mujer libre. Todo acaba de manera feliz con la habitual burla del lenón y una orgía en casa de Toxilo.

Un aspecto curioso en esta comedia es que gire en torno a los amores de un esclavo, y que los personajes correspondan en su casi totalidad a bajas categorías (esclavos, lenón, meretriz, criada), sin la presencia de más personajes de condición libre que el parásito Saturión y su hija, una *virgo* que, igualmente en contra de lo normal en las comedias plautinas, aparece en escena.

Poenulus (El cartaginesillo): Agorástocles, raptado cuando niño en Cartago, se ha convertido en un rico adolescente, enamorado de Adelfasia, una muchacha cartaginesa que, junto con su hermana Anterástilis, se encuentra en poder del lenón Lico. Para engañar al lenón trama el esclavo Milfión una argucia, consistente en hacer pasar por militar a un esclavo, que va a pedir hospitalidad en casa suya, descubriéndosele allí a continuación, con lo que el lenón, sorprendido contraviniendo la ley, ha de aceptar lo que le ordene Agorástocles. A continuación, de forma un tanto inconexa, se produce una triple anagnórisis, pues aparece el cartaginés Hanón, que resulta ser nada menos que tío de Agorástocles y padre de Adelfasia y Anterástilis.

Dos elementos a destacar en esta comedia son el prólogo, que comienza con una alusión paródica a la tragedia *Achilles* de Enio, y presenta un desfile curioso y muy ilustrativo de toda clase de espectadores de una comedia (vv. 1-128), así como la presencia de Hanón en el último acto, expresándose de forma sorprendente en lengua púnica.

Pseudolus (Pséudolo): El joven Calidoro está enamorado de la meretriz Fenicia, que se encuentra en poder del lenón Balión; éste ha prometido no vendérsela a nadie más que a él, pero se descubre que ya ha recibido quince minas de un militar que también la quiere para sí:

habrá que entregársela a quien, en su nombre, le traiga una determinada contraseña y las cinco minas restantes. Con esta finalidad aparece Harpax, esclavo del militar, al que engaña Pséudolo, quitándole una carta del militar, y haciéndose con las cinco minas que faltan logra que su joven amo pueda conseguir a su Fenicia. El lenón es burlado y pierde además otras veinte minas en una apuesta con el viejo Simón, padre de Calidoro, del que a su vez se burla el propio Pséudolo en el último acto.

Aunque no sea normal hablar de maestría en la caracterización psicológica de los personajes de Plauto, sobresale en esta comedia el acertado tratamiento de los personajes del esclavo Pséudolo y del lenón Balión, este última caricatura humana de un tipo destestable muy frecuente en las comedias plautinas.

Rudens (La maroma): El viejo Démones vive en la costa africana, cerca de Cirene; una hija suya, que actualmente se llama Palestra, le había sido raptada de niña; ahora está en poder del lenón Labrace, y se ha enamorado de ella el joven Plesidipo, que paga el dinero exigido por el lenón y se cita con él precisamente cerca de la casa de Démones. Pero éste, ambicioso y falto de escrúpulos como todos los de su ralea, trata de escapar con sus chicas a Sicilia, cuando le sorprende un temporal en el mar y naufraga su barco. Palestra y una compañera consiguen llegar a la playa y se refugian en el templo vecino a la casa de Démones; el viejo las defiende, y Plesidipo lleva al lenón a los tribunales. Un esclavo de Démones, Gripo, pesca en el mar un baúl, donde se encuentran precisamente los juguetes de Palestra, por medio de los cuales es reconocida por su padre, y puede por tanto casarse con Plesidipo.

Sin lugar a dudas la gran originalidad que tiene esta comedia dentro del conjunto de la obra plautina le viene dada por su relación con el mar, tanto por lo que se refiere a la historia del naufragio como la playa donde habita el viejo Démones y transcurre la trama. Como escribe con gracia y acierto Della Corte, «la brezza marina, che alita per tutta la commedia, la rende fra le più fresche e aerate»[59].

Stichus (Estico): Dos hermanos, Epígnomo y Panfilipo, han tenido que irse lejos de sus hogares en búsqueda de solución a sus maltrechas economías ejerciendo el comercio; para hacerlo, han debido abandonar a sus esposas, las también hermanas Panegiris y Pánfila, que aguardan inquebrantablemente, cual nuevas Penélopes, el regreso de sus maridos, a pesar de que su padre Antifón quiere obligarlas a contraer nuevas nupcias, como si de viudas se tratara. Retornan al fin los dos hermanos, enriquecidos para felicidad de ambas esposas,

---

[59] F. Della Corte, *Sarsina a Roma...*, cit., p. 260.

pero no del parásito Gelásimo, que en el pasado había colaborado con ellos en la dilapidación de sus haciendas. Como conclusión, se celebra una doble fiesta por parte de libres y de esclavos.

Trinummus (Las tres monedas): El viejo Cármides marcha a un largo viaje, confiando a su amigo Calicles un tesoro escondido y toda su hacienda; mientras dura su ausencia, su hijo Lesbonico malgasta el patrimonio y hasta llega a vender la casa familiar al propio Calicles. Regresa entonces Cármides y se encuentra con un impostor, que trae dinero a Lesbonico de parte de un amigo. El desenlace de la comedia se arregla gracias a un doble matrimonio: Lesbonico se casará con la hija de Calicles, y su amigo Lisiteles con la hija de Cármides.

Truculentus (Truculento): La prostituta Fronesia mantiene relaciones con tres amantes habituales: un joven ciudadano, Diniarco; un militar, Estratófanes; un adinerado campesino, el joven Estrabace. A todos engaña, fingiendo un embarazo y un parto, de un niño que en realidad resulta ser del joven Diniarco y de una muchacha libre a la que había violentado, y con la que acabará casándose. Truculento es el nombre de un esclavo con un papel de menor relieve en el desarrollo de la trama.

La peculiaridad de esta comedia consiste en girar en su totalidad en torno a la insaciablemente ambiciosa Fronesia, que reúne en su persona sin paliativos todos los defectos de las meretrices y maneja con todo descaro a sus tres amantes, como si de muñecos se tratara.

Vidularia (La comedia de la maleta): Tan sólo conservamos de esta comedia poco más de cien versos, buen número de ellos en fragmentos dispersos. Debía de ser parecida al *Rudens*, pues en el reparto intervenían también aquí dos pescadores, Gorgines y Cacisto; el joven Nicodemo, víctima de un naufragio, trabaja en casa de Dinia, un anciano que luego resulta ser su padre, cosa que se sabe al recuperar del mar un baúl que pertenecía al joven, con objetos que facilitan el reconocimiento.

III. Además de estas veintiuna comedias, conservamos contados versos (en concreto ciento diecisiete, no todos completos) de las siguientes comedias de más discutible, pero posible en cualquier caso, paternidad plautina[60]: *Acharistio (Acaristión), Addictus (El esclavo*

---

[60] Son las que edita, por ejemplo, Wallace M. Lindsay en su edición de la Col. Oxoniense, cuyas lecturas seguimos, si bien en el caso de la comedia *Cornicula* (cfr. Varro *ling.* V 135) preferimos leer *Cornicularia*. En cuanto a nuestras traducciones de los títulos, en algunas ocasiones resultan meramente conjeturales; en cualquier caso hemos dejado con una interrogación aquellos casos que no nos ofrecen una mínima información para su interpretación.

por deudas[61]*), Agroecus (El rústico), Artemo (Artemón), Astraba (El coche), Baccaria (?), Boeotia (La mujer de Beocia), Caecus uel Praedones (El ciego o Los salteadores), Calceolus (La sandalita), Carbonaria (La carbonera), +Cesistio (Cesistión), Colax (El adulador), Commorientes (Los que mueren juntos), Condalium (El anillo), Cornicularia (La comedia del yelmo con cuernos), Dyscolus (El insoportable), Faeneratrix (La usurera), Fretum (El estrecho*[62]*), Friuolaria (La comedia de las bagatelas), Fugitiui (Los fugitivos), Hortulus (El jardincillo), Lenones gemini (Los lenones gemelos), Lipargus (?), Neruolaria (La comedia de las ataduras*[63]*), P<h>ago (Fagón), Parasitus medicus (El parásito médico), Parasitus piger (El parásito perezoso), Plocinus (?), Saturio (Saturión), Schematicus (?), Sitellitergus (El limpiador de cubos), Trigemini (Los trillizos).*

IV. En cuanto a la cronología de las comedias varronianas, conviene señalar que su estudio fue durante mucho tiempo uno de los temas más debatidos en la investigación sobre Plauto, existiendo una abundante bibliografía en la que resultan hitos notables las obras de interés esencialmente cronológico de J. N. Hough[64], C. H. Buck[65], W. B. Sedgwick[66], W. H. E. Schutter[67], A. Lorenzi[68], M. Cebeillac[69], a las que hay que añadir las consideraciones contenidas en obras de carácter más general, como las de Della Corte, Duckworth, Paratore, etcétera.

Hay en estos estudios una serie de puntos coincidentes, que resultan esencialmente válidos. Todos ellos señalan la existencia de tan sólo fechas de tradición antigua para dos comedias, *Stichus*, repre-

---

[61] La comedia *Addictus*, junto con la titulada *Saturio* y otra más, de nombre desconocido, son las que habría escrito Plauto durante el tiempo de su trabajo en el molino, según el relato de Gelio (III 3, 14) que ya hemos tenido ocasión de comentar a propósito de la biografía del comediógrafo.

[62] Aulo Gelio (III 3, 7), en el interesante capítulo en que trata de la autoría de las comedias de Plauto, señala que había leído recientemente la titulada *Fretum*, y que no le parecía en absoluto dudosa, sino más bien una de las más genuinamente plautinas «*(... haut quicquam dubitauimus, quin ea Plauti foret, et omnium quidem maxime genuina)*».

[63] Recuérdese lo que hemos comentado a própósito del significado del título de la homónima comedia *Neruolaria* de Gneo Nevio.

[64] Principalmente en sus artículos «The Development of Plautus' Art», *CPh* 30 (1935), pp. 43-57; «The Understanding of Intrigue: A Study in Plautine Chronology», *AJPh* 60 (1939), pp. 422-435; «Link-Monologues and Plautine Chronology», *TAPhA* 70 (1939), pp. 231-241; etcétera.

[65] *A Chronology of the Plays of Plautus*, Baltimore, 1940.

[66] «Plautine Chronology», *AJPh* 70 (1949), pp. 376-383.

[67] *Quibus annis comoediae Plautinae actae sint*, Leiden, 1952.

[68] *Cronologia ed evoluzione Plautina*, Napoli, 1952.

[69] «Essai pour préciser la chronologie des comédies de Plaute», *CH* 12 (1967), pp. 327-338.

sentada en los *ludi Plebei* (mes de noviembre) del año 200 a.C., y *Pseudolus*, que lo fue en los *ludi Megalenses* (mes de abril) del 191, según consta en las didascalias de ambas comedias, bastante bien conservada la de la primera, muy fragmentaria la de la segunda.

Prescindiendo del hecho de que ni siquiera estas dos fechas han estado libres de controversia, en todas las demás se ha intentado descubrir el año de composición o estreno valiéndose fundamentalmente de alusiones a hechos contemporáneos, no siempre fáciles de rastrear en las comedias, y, por supuesto, con mucha frecuencia fuente de múltiples discrepancias. Un caso como el de la alusión a la prisión de Nevio en los versos 210-212 del *Miles gloriosus*, que lleva de forma prácticamente unánime a fechar esta obra en 205 a.C., resulta ser un ejemplo excepcional. Cierto es que tampoco han dejado de utilizarse otros procedimientos, como son los del desarrollo literario del propio Plauto, fijándose esencialmente en aspectos como el incremento progresivo de las partes musicales. A pesar del pesimismo y desconfianza con que a veces se observan estos datos, lo cierto es que, por vías no siempre idénticas, se ha llegado en un buen número de casos a una cierta seguridad, como puede observarse en el cuadro que ofrecemos a continuación, utilizando tan sólo los nombres de aquellos investigadores que se arriesgaron a ofrecer una cronología para la totalidad de las comedias. Señalando con números en cursiva las coincidencias, dentro de un grado de oscilación de tres años, se descubre un notable acuerdo para la mayoría de las comedias, con las excepciones de *Epidicus*, *Menaechmi* y *Mostellaria*, que no consiguen con su discrepancia eclipsar la unanimidad que existe para las comedias *Aulularia, Bacchides, Captiui, Casina, Cistellaria, Miles gloriosus, Poenulus*, amén de las referidas *Pseudolus* y *Stichus*:

	Buck	Sedgwick	Corte	Schutter
Amph.	*186*	*188*	*187/6*	206
Asin.	*207*	*207*	*207*	212
Aul.	*194/+*	*191*	*194/1*	*194*
Bacch	*189*	*189*	*189/8*	*189*
Capt.	*188*	*189*	*189/8*	*191/190*
Cas.	*184*	*184*	*184*	*186-185*
Cist.	*202*	*203/2*	*203/2*	*204*
Curc.	*193/+*	*193*	*194/1*	200/191

Epid.	190	195	190	195/4
Men.	186	194	186	206
Merc.	*206*	*206*	*207/200*	212/210
Mil.	*205*	*205*	*205*	*206/5*
Most.	193/+	188	194/1	—-
Persa	*186*	*186*	*187/6*	196/5
Poen.	*191*	*191*	*191*	*189*/188
Pseud.	*191*	*191*	*191*	*191*
Rud.	*189*	*189*	*189/8*	211/206
Stich.	*200*	*200*	*200*	*200*
Trin.	*187*	194	*187/6*	*188*
Truc.	*186*	190	*187/6*	*189*

El resultado de estos estudios debe tomarse, sin embargo, con mucha cautela; de una manera global, nos parece que es un buen ejemplo de comportamiento frente a este problema el adoptado por dos autoridades como Duckworth[70] y Paratore[71], que sitúan las comedias datables con un mínimo de seguridad en torno a tres periodos, cuyo límite curiosamente se marca por medio de las dos de fecha segura, esto es, *Stichus* (200) y *Pseudolus* (191). Quizás afinando un poco más se puede llegar a este resultado, válido para dieciseis comedias:

– Comedias del primer periodo (hasta el año 200 a.C. aproximadamente): *Asinaria* (año 207), *Mercator* 207/206), *Miles gloriosus* (205), *Cistellaria* (203/2), *Stichus* (200).

– Comedias del periodo medio (hasta el año 190 a.C. aproximadamente): *Aulularia* (año 194/191), *Curculio* (194/193), *Poenulus* (191), *Pseudolus* (191).

– Comedias del último periodo (hasta la muerte de Plauto en 184 a.C.): *Bacchides* (año 189/188), *Captiui* (189/188), *Rudens* (189/188), *Trinummus* (188/187), *Amphitruo* (188/186), *Persa* (187/186), *Casina* (184).

[70] Duckworth, *Rom. Com.*, p. 55.

[71] *Plauto*, Florencia, 1961, p. 27.

V. De un problema arduo pasamos a otro que no lo es menos: nos referimos a los modelos griegos utilizados por Plauto en la elaboración de sus comedias. El estudio de este aspecto, sobre el que igualmente existen incontables trabajos, se mueve dentro de una enorme inseguridad conjetural, debido a que no se conservan en absoluto, no ya una comedia griega entera, sino ni siquiera fragmentos importantes de los originales griegos de las comedias de Plauto, salvo en un solo caso. De este modo, los trabajosos estudios que se han hecho sobre los originales de la mayoría de ellas a la larga no suelen llevar más que a conjeturas sobre posibles comediógrafos griegos, o sobre títulos de comedias griegas, de las que se supone que ha podido servirse Plauto, pero de las que nosotros sabemos y conservamos muy poco, o incluso nada. Hasta en casos en que el propio Plauto nos indica cuál ha sido el modelo y autor seguidos, el resultado es el mero conocimiento de un dato erudito, desprovisto de mayor significado por no haberse conservado de la obra original más que misérrimos restos. Por consiguiente, recordaremos de forma muy somera cuál es la situación de nuestros conocimientos para cada una de las comedias, comenzando por aquéllas de las que podemos conocer el nombre del modelo y de su autor, siguiendo por las que han dado lugar a conjeturas con cierto peso, para finalizar con aquéllas de cuyo modelo no se puede decir nada con un mínimo de seguridad[72].

Asinaria: conocemos por indicación explícita del prólogo que se basa en la comedia Ὀναγός *(El mulero)* de Demófilo:

> *nunc quod me dixi uelle uobis dicere*
> *dicam: huic nomen graece Onagost fabulae;*
> *Demophilus scripsit, Maccus uortit barbare;*
> *Asinariam uolt esse, si per uos licet*[73] (*Asin.* 9-12).

---

[72] Sin que sea lícito prescindir de estudios clásicos tan fundamentales como el de F. Leo, *Plautinische Forschungen...*, cit., pp. 87-187 («Plautus und seine Originale»); o de planteamientos generales como los de P. J. Enk, «How did Plautus adapt his Greek models?», *Miscellanea G. Galbiati*, Milán, 1951, vol. I, pp. 105-120, o de J. Halporn, «Roman Comedy and Greek Models», en R. Scodel (ed.), *Theater and Society in the Classical World*, Ann Arbor, 1993, pp. 191-213; o sobre grupos de comedias, como los de E. Lefèvre *et al.*, *Plautus barbarus. Sechs Kapitel zur Originalität des Plautus*, Tübingen, 1991, etcétera, un tratamiento muy serio y convincente del problema de los modelos plautinos se encuentra en el libro de Francesco Della Corte, *Da Sarsina a Roma...*, cit., pp. 89-168. Con un admirable conocimiento de la bibliografía anterior, Della Corte estudia en primer lugar las comedias que remontan a Menandro (pp. 89-104), a Filemón (pp. 105-118) y a Dífilo (pp. 119-123), pasando luego a los comediógrafos griegos menores (pp. 125-141), y en último lugar a los comediógrafos anónimos y comedias adéspotas (pp. 143-168), para concluir con un útil cuadro de los modelos de Plauto (p. 168), al que debe mucho el que damos nosotros más abajo.

[73] «Ahora lo que dije que quería deciros
lo diré: el nombre de esta comedia en griego es *Onagós*;
Demófilo la escribió, Maco la tradujo al bárbaro;
quiere que se llame *Asinaria*, si vosotros lo permitís.»

Pero este conocimiento no tiene más valor que el del dato en sí, por cuanto no sabemos nada de ese Demófilo autor del original, hasta el punto de que no faltaron intentos de corregir su nombre[74].

Bacchides: su modelo es la comedia Δὶς ἐξαπατῶν *(El doble engaño)* de Menandro; era ésta una conclusión ya tradicional, basada en el estudio de la obra y en coincidencias como la llamativa de los vv. 816-817: *quem di diligunt / adulescens moritur* con el fragmento de Menandro ὅν οἱ θεοὶ φιλοῦσιν ἀποθνήσκει νέος (115 K.-Th.). Sin embargo, fue el descubrimiento de un importante papiro de Oxirrinco con 113 versos de la comedia de Menandro, que son el modelo para los vv. 494-562 de *Bacchides*, el que ha puesto en nuestras manos la mejor posibilidad de comparar un texto plautino con su original griego[75], según comentaremos más adelante.

Casina: en el prólogo de la comedia se indica taxativamente que remonta a los Κληρούμενοι *(Los que sortean)* de Dífilo:

> Κληρούμενοι *uocatur haec comoedia*
> *graece, latine Sortientes. Diphilus*
> *hanc graece scripsit, postid rusum denuo*
> *latine Plautus cum latranti nomine*[76] (*Cas.* 31-34).

Por lo tanto, Plauto conservaba en su comedia el título original griego en su versión latina *Sortientes*, que posteriormente fue cambiado por el de *Casina*, con toda probabilidad con motivo de una reposición de la obra[77].

Cistellaria: tiene como modelo la comedia Συναριστῶσαι *(El banquete de las mujeres)* de Menandro, según se deduce de importantes coincidencias, como la de los versos 89-93 con el fr. 382 K.-Th. de

[74] Cfr. F. Della Corte, *Da Sarsina a Roma...*, cit., pp. 140-141.

[75] El texto griego recuperado fue publicado por primera vez, en parte, por E. W. Handley, *Menander and Plautus: A Study in Comparison*, Londres, 1968, y al poco tiempo incluido en la edición oxoniense de F. H. Sandbach, *Menandri Reliquiae Selectae*, Oxford, 1972, pp. 39-42 (hay traducción esp. de P. Bádenas de la Peña, *Menandro Comedias*, Madrid, 1986, pp. 131-143); con éstos, y con la edición de *Bacchides* de C. Questa, Florencia, ²1975, da comienzo una innumerable serie de valiosos estudios comparativos de la comedia plautina con los versos recuperados del original de Menandro.

[76] «*Klerúmenoi* (Los que echan a suerte) se llama esta comedia
en griego, en latín *Los sorteantes*. Dífilo
la escribió en griego, después a su vez de nuevo
en latín Plauto el de ladrador nombre.»

[77] Así suele interpretarse la divergencia entre el título dado en el verso 32 del prólogo y el que le dan los manuscritos a la comedia: cfr. F. Leo, *Plautinische Forschungen...*, cit., p. 207, n. 2; E. Paratore, *Plauto*, Florencia, 1961; F. Della Corte, *Da Sarsina a Roma...*, cit., pp. 121-122; etcétera.

Menandro, confirmadas por la cita de un gramático anónimo del comienzo del verso 408 bajo la rúbrica *Plautus in Sinaristosis*[78].

Mercator: según indicación del prólogo, su original griego sería la comedia Ἔμπορος de Filemón[79]:

graece haec uocatur Emporos Philemonis,
eadem Latine Mercator Macci Titi[80] (*Merc.* 9-10).

Rudens: en el prólogo, pronunciado por la estrella Arcturus, se indica que la obra transcurre en Cirene por decisión de su autor, Dífilo:

primumdum huic esse nomen urbi Diphilus
Cyrenas uoluit[81] (*Rud.* 31-32).

Puesto que no se precisa el título que llevaba el original griego de Dífilo, se han propuesto los títulos de hasta ocho comedias suyas que hubieran podido servir de modelo para la plautina, señal evidente de la imposibilidad de resolver la cuestión, y de la inutilidad de replanteársela a falta de datos nuevos[82].

Stichus: es la única comedia plautina cuyo original griego podemos conocer por medio de la didascalia, que indica que se trata de los Ἀδελφοί (*Los hermanos*) de Menandro: *GRAECA ADELPHOE MENANDRV*. De una comedia de Menandro de idéntico título derivan los *Adelphoe* de Terencio, obra completamente diferente del *Stichus* de Plauto. Habría, pues, dos comedias homónimas de Menandro, unos Ἀδελφοί α´, obra de juventud, a la que remontaría la obra de Plauto, de construcción y desarrollo bastante imperfectos[83] y unos Ἀδελφοί β´ en los que se inspiraría Terencio, conservando su título original.

---

[78] F. Della Corte, *Da Sarsina a Roma...*, pp. 93-95, cfr. D. K. Lange, «The identification of Plautus *Cistellaria* with Menander's *Synaristosae*», *CJ* 70 (1975), pp. 30-32.

[79] Cfr. B. Krysiniel-Józefowiczowa, *De quibusdam Plauti exemplaribus Graecis: Philemo-Plautus*, Toruń, 1949; F. Della Corte, *Da Sarsina a Roma...*, cit., pp. 105 ss.

[80] «En griego esta comedia se llama *Emporos* (El mercader) de Filemón,
en latín *Mercator* de Tito Maco.»

[81] «En primer lugar el nombre de esta ciudad Dífilo
quiso que fuese Cirene.»

[82] Breve planteamiento del problema, con los títulos griegos de Dífilo que se han propuesto y las notas bibliográficas correspondientes, en F. Della Corte, *Da Sarsina a Roma...*, cit., p. 119.

[83] Un excelente planteamiento de los defectos de *Stichus*, conjeturados desde la perspectiva de lo que pudo haber sido la primera versión de Menandro, en F. Della Corte, *Da Sarsina a Roma...*, cit., pp. 95-98.

Trinummus: el prólogo, por boca de *Luxuria*, nos informa con toda precisión que remonta a la comedia Θησαυρός de Filemón:

huic Graece nomen est Thensauro fabulae:
Philemo scripsit, Plautus uortit barbare,
nomen Trinummo fecit, nunc hoc uos rogat
ut liceat possidere hanc nomen fabulam[84] (*Trin.* 18-21).

Vidularia: entre las contadas palabras del prólogo que permitió recuperar el Palimpsesto Ambrosiano, tenemos algunas que se refieren sin duda al modelo griego de la comedia:

Sc<h>edia * * * * *
* * *noster f<ecit> V<idulari>m* (*Vid.* 6-7).

Studemund, en su edición del ambrosiano, reconstruye conjeturalmente el pasaje de esta manera: *Sched<ia haec> uo<catast a> grae<co com>o<edia> / Poeta, hanc noster f<ecit> V<idularia>m.* Conocemos la existencia de una comedia Σχεδία de Dífilo, que sería el modelo de la prácticamente perdida *Vidularia* plautina. De este modo, teniendo en cuenta la aparente semejanza argumental con el *Rudens*, nuestro comediógrafo habría basado dos comedias suyas en otras dos de Dífilo de tema muy parecido[85].

Poenulus: esta comedia se encuentra en una situación especial con relación a su modelo griego, intermedia entre las anteriores, de las que conocemos el autor del original, y las que recordaremos luego. En efecto, el Prólogo nos indica solamente el título de la comedia griega que ha servido a Plauto para construir la suya, pero no el de su autor:

Καρχηδόνιος *uocatur haec comoedia;*
latine Plautus Patruos Pultiphagonides[86].(*Poen.* 53-64)

El texto plantea más de un problema, ya sea de edición (posibilidad de existencia de una laguna después del primer verso, donde, supuestamente, se leería el adverbio *graece* y el nombre del dramaturgo griego), ya de interpretación (¿a quién calificaría *Pultiphagonides*, al

---

[84] «Esta comedia tiene por nombre en griego *Thesaurus* (El tesoro):
la escribió Filemón, Plauto la tradujo al bárbaro,
le puso por título *Trinummus*, y ahora os pide
que permitáis que así se llame esta comedia.»

[85] Cfr. J. R. Bravo, *Plauto Comedias II*, Madrid, 1995, pp. 721-724.

[86] «Esta comedia se llama *Carchedonios* (El cartaginés);
en latín Plauto Tragagachas la ha titulado *Patruus* (El tío).»

nombre del comediógrafo o al título de la comedia?[87]). Como quiera que sea, la comedia, que en algún momento de su historia se tituló en latín *Patruos (El tío)* o *Patruos pultiphagonides (El tío comedor de gachas)* remontaba a una titulada Καρχηδόνιος *(El cartaginés)*. Pues bien, de una comedia de Menandro con ese título hemos conservado tan sólo ocho fragmentos (fr. 260-267 K.), en los que no se descubre relación alguna con el texto de Plauto; conocemos igualmente la existencia de un Καρχηδόνιος de Alexis, del que no conservamos absolutamente nada[88]. Se tiende en general a creer que el modelo seguido es Menandro, quedando siempre en pie la discusión sobre la posible *contaminatio* a partir de dos comedias del dramaturgo griego.

Conjeturas de más o menos fundamento se han utilizado para intentar averiguar las comedias o dramaturgos griegos a los que remontan las siguientes comedias.

Amphitruo: desconocemos su original griego[89]; dadas sus especiales características, con presencia de dioses y humanos de rango social superior (Anfitrión y Alcmena) como personajes, se ha pensado que podría remontar a un original de la comedia media, y en concreto a la Νύξ μακρά de Platón el Cómico, del que quedan cuatro fragmentos que parecen hacer referencia a situaciones semejantes a las de la comedia plautina; también se ha pensado en el *Amphitryo* de Arquipo, en la Νύξ de Filemón; a partir de la aparición del tema en representaciones de cerámica del sur de Italia, surge la teoría de que el modelo fuese un *Amphitryo* de Rintón de Tarento[90], etcétera.

Aulularia: a falta de un autor y de un título griegos concretos, se ha tendido siempre a considerar que el modelo habría sido Menandro, y en concreto una de las varias comedias en que hacía aparecer personajes semejantes al plautino Euclión; se ha pensado, pues, en sus comedias Ἄπιστος *(El desconfiado)*, Δακτύλιος *(El anillo)*, Δύσκολος *(El misántropo)*, Ἐπιτρέποντες *(El arbitraje)*, Θησαυρός *(El tesoro)*,

[87] Nosotros somos de la opinión de quienes refieren el adjetivo *Pultiphagonides* a Plauto; sin embargo, hay autores que lo conciertan con *Patruus*, dándole a la comedia plautina el título de *Patruus Pultiphagonides*, como E. PARATORE, *Plauto Tutte le commedie 4*, Roma, ^{3}1984, pp. 122 y 137 («Lo zio mangiatore di polenta»); cfr. también F. COPLEY, «Plautus Poenulus 53-55», *AJPh* 91 (1970), pp. 77-78.

[88] Cfr. H. LUCAS, «Der Καρχηδόνιος des Alexis als Vorbild des plautinischen *Poenulus*», *RhM* 88 (1939) 189-190; W. G. ARNOTT, «The Author of the Greek Original of the *Poenulus*», *RhM* 102 (1959), pp. 252-262; F. Della Corte, *Da Sarsina a Roma...*, cit., pp. 101-104.

[89] Cfr. W. STEIDLE, «Plautus' Amphitruo und sein griechisches Original», *RhM* 122 (1979), pp. 34-48.

[90] Cfr. J. VAHLEN, «Plautus und die fabula Rhintonica», *RhM* 16 (1861), pp. 472-476.

Ὑδρία *(La hidria);* sin embargo, ninguna de ellas proporciona datos contundentes a su favor como modelo de la obra de Plauto[91].

Captiui: se han propuesto como modelos autores de la comedia media (Anaxándrides, Alexis), Filemón, etcétera, pero se defendieron con más fuerza la figura de Posidipo, con su comedia *El prisionero* (Αἰχμάλωτος), y sobre todo la del comediógrafo Batón, cuyo Αἰτωλός habría proporcionado a Plauto el modelo para esta comedia, tan diferente de las demás por su carácter profundamente moralizante[92].

Menaechmi: después de repetir una vez más que los dos versos del prólogo *atque adeo hoc argumentum graecissat, tamen / non atticissat, uerum sicilicissitat* (*Men.* 11-12) no hacen referencia en absoluto al autor del original, sino a la peripecia del argumento, con lo que se descarta la vieja teoría de que sería aquél nada menos que Epicarmo, conviene recordar que comedias tituladas *Los gemelos* fueron escritas por Anaxándrides, Alexis, Xenarco, Antífanes el Joven, Menandro, Eufrón; y *Los parecidos* era el título de comedias de Efipo, Antífanes y Posidipo. Hay una tendencia fuerte a pensar que el modelo fueran precisamente los Ὅμοιοι de Posidipo. De todas formas, el problema del original griego de esta comedia, una de las que más influjo ejerció en el teatro cómico posterior, sigue siendo un enigma, tal vez sin solución[93].

Miles gloriosus: el título de la comedia original griega es recordado taxativamente por Palestrión:

> Ἀλαζών *Graece huic nomen est comoediae,*
> *id nos Latine 'gloriosum' dicimus*[94] (*Mil.* 86-87).

Más complicado resulta saber quién era el autor de ese *Alazón*, que se ha pensado podría ser Menandro, pero también Dífilo, Filemón, Apolodoro... De aquí resulta que la cuestión del original griego de *Miles gloriosus* sea una de las más debatidas en el campo de la

---

[91] Cfr. F. Della Corte, *Da Sarsina a Roma...*, cit., pp. 153 ss.

[92] Cfr. P. Grimal, «Le modèle et la date des *Captivi* de Plaute», en *Hommages à M. Renard*, Bruxelles, 1969, vol. I, pp. 394-414; R. Rocca, «L'originale greco dei *Captivi*», *Vichiana* 8 (1979), pp. 162-167.

[93] Cfr. E. Stark, *Die Menaechmi des Plautus und kein griechisches Original*, Tübingen, 1989.

[94] «*Alazón* (El fanfarrón) es el nombre de esta comedia en griego,
lo que nosotros decimos en latín *Gloriosus*.»
Sobre el significado y presencia cómica del *alazón*, cfr. L. Gil, «El "alazón" y sus variantes», *EstClás* 25 (1981-1983), pp. 39-57.

investigación sobre los modelos plautinos, sumándosele además el problema de la *contaminatio* que quiere verse en esta obra[95].

Mostellaria: esta comedia remontaría a una griega de título Φάσμα *(El fantasma)*, pues el gramático Festo la cita en dos ocasiones (162; 305 M.) bajo este nombre. Comedias así tituladas sabemos que fueron escritas por Menandro, Filemón y Teogneto; de ellas, el argumento de la de Menandro parece ser que no tenía nada que ver con el plautino; con respecto a la de Filemón, no parece probar nada una posible alusión a los comediógrafos griegos Dífilo y Filemón en los vv. 1149-1150; y de la de Teogneto, en fin, conservamos un fragmento de diez versos que no se corresponde con ningún pasaje de nuestra *Mostellaria.* No hay, pues, una solución, aunque autores como Della Corte[96] se inclinen por la obra de Teogneto como modelo de la latina.

En un tercer grupo colocaremos, por último, algunas comedias sobre cuyo modelo no existen teorías con una base mínimamente rigurosa: se trata de *Curculio*[97], *Epidicus*[98], *Persa* (para la que se ha pensado en un modelo de la comedia media)[99], *Pseudolus* y *Truculentus.*

Éste es el cuadro resultante de cuanto llevamos dicho sobre los modelos plautinos; en él señalamos con un signo de interrogación las

---

[95] Es excelente la visión global del asunto en F. Della Corte, *Da Sarsina a Roma...*, pp. 143-149; entre los estudios que lo desarrollan con detalle, G. E. Duckworth, «The structure of the *Miles Gloriosus*», *CPh* 30 (1935), pp. 228-246; G. Williams, «Evidence for Plautus' Workmanship in the *Miles Gloriosus*», *Hermes* 86 (1958), pp. 79-105; K. Gaiser, «Eine neu erschlossene Menander-Komödie und ihre literatur-geschichtliche Stellung», en E. Lefèvre (ed.), *Die römische Komödie: Plautus und Terenz*, Darmstadt, 1973, pp. 205-248; A. D. Leeman, «Aspects dramatologiques du *Miles* plautinien», en *Actes du IX^e Congrès de l'Association G. Budé*, París, 1973, pp. 322-325; L. Schaaf, *Der Miles gloriosus des Plautus und sein griechisches Original. Ein Beitrag zur Kontaminationsfrage*, Múnich, 1977; J. Alsina Clota, «Sobre el modelo griego del *Miles gloriosus* de Plauto», *Helmantica* 34 (1983), pp. 17-34; E. Lefèvre, «Die Unformung des *Alazón* zu der Doppel-Komödie des *Miles gloriosus*», *Hermes* 112 (1984), pp. 30-53; etcétera.

[96] F. Della Corte, «La commedia della fantasima», *Dioniso* 15 (1952), pp. 49-56; *Id.*, *Da Sarsina a Roma...*, cit., p. 128 ss.

[97] Cfr. P. Grimal, «L'original du *Curculio*», *REL* 43 (1965), pp. 31-32 (resumen); E. Lefèvre, «Curculio oder Der Triumph der Edazität», en *Plautus barbarus...*, cit., pp. 71-105.

[98] Diversas teorías, todas muy especulativas, en A. G. Katsouris, «Plautus' *Epidicus* = Menander's *Homopatrioi*?», *Latomus* 36 (1977), pp. 316-324, que sugiere a su vez la posibilidad de que el modelo haya sido la comedia *Homopatrioi (Los hermanos consanguíneos)* de Menandro.

[99] Cfr. G. Chiarini, *La recita. Plauto, la farsa, la festa*, Bologna, 1983, pp. 20 ss.; E. Stärk, «Persa oder Ex oriente fraus», en E. Lefèvre *et al.*, *Plautus barbarus...*, cit., pp. 142 ss.

comedias griegas y los dramaturgos que se creen modelos de Plauto en virtud de una conjetura, de mayor o menor peso según el caso:

Amphitruo	¿Νύξ μακρά *(La noche larga)*?	¿Platón?
Asinaria	Ὀναγός *(El mulero)*	Demófilo
Aulularia	¿?	¿Menandro?
Bacchides	Δὶς ἐξαπατῶν *(El doble engaño)*	Menandro
Captiui	¿Αἰτωλός *(El etolio)*?	¿Batón?
Casina	Κληρούμενοι *(Los que sortean)*	Dífilo
Cistellaria	Συναριστῶσαι *(El banquete de las mujeres)*	Menandro
Curculio	¿?	¿?
Epidicus	¿?	¿?
Menaechmi	Ὅμοιοι	¿Posidipo?
Mercator	Ἔμπορος	Filemón
Miles gloriosus	Ἀλαζών *(El fanfarrón)*	¿?
Mostellaria	Φάσμα *(El fantasma)*	¿Teogneto?
Persa	¿?	¿?
Poenulus	Καρχηδόνιος	¿Menandro?
Pseudolus	¿?	¿?
Rudens	¿?	Dífilo
Stichus	Ἀδελφοί α´ *(Los hermanos II)*	Menandro
Trinummus	Θησαυρός	Filemón
Truculentus	¿?	¿?
Vidularia	Σχεδία *(El barco)*	Dífilo

A pesar de las numerosas interrogantes que quedan sin resolver, este cuadro parece dejar clara la preferencia de Plauto por los tres grandes comediógrafos de la comedia nueva griega, si acaso un poco más marcada por Menandro (*Bacchides*, *Cistellaria*, *Stichus*, quizá también *Aulularia* y *Poenulus*), seguido de cerca por Dífilo (*Casina*, *Rudens* y *Vidularia*) y por Filemón (*Mercator* y *Trinummus*); sin embargo, no renunció Plauto a utilizar obras de poetas menos famosos, como Demófilo *(Asinaria)*, y probablemente Platón el Cómico, Batón, Posidipo, Teogneto, tal vez alguno más. Más adelante nos encontraremos con

un comportamiento del todo distinto en el caso de Terencio, que restringe sus modelos exclusivamente a Menandro y Apolodoro.

VI. Y así llegamos al problema capital a que conduce la investigación sobre los modelos plautinos, esto es, de qué manera trató el comediógrafo sus originales, que es lo mismo que preguntarse si nos encontramos ante un traductor, un adaptador, o un creador original. El tema ha sido largamente debatido a lo largo de los últimos dos siglos, existiendo una bibliografía poco menos que inabarcable, polémica, y con enorme frecuencia contadictoria, debido a la peculiar naturaleza de la documentación sobre la que podían establecer sus conclusiones los estudiosos hasta hace algunos decenios. En efecto, hasta después de mediados del siglo XX, un cuadro de autores y obras griegas como el que acabamos de reproducir poco más valor podía tener que el meramente erudito, puesto que ni se conservaba una sola comedia completa de toda la abundante producción de la comedia nueva, y ni siquiera de sus tres grandes autores, Menandro, Dífilo y Filemón se poseían más que referencias, bastante ricas en el caso del primero, y fragmentos en cierto modo abundantes, pero dispersos. De este modo, buena parte de la investigación del siglo XIX y primeros decenios del XX, desarrollada sobre todo en Alemania (con figuras de tanto relieve como Ritschl, Leo, F. Skutsch, Jachmann, Fraenkel...), hubo de partir en buena medida de planteamientos tan resbaladizos como el consistente en intentar redescubrir las formas de actuación de los comediógrafos griegos perdidos a partir de sus reeelaboraciones por parte de los únicos dos romanos conservados, Plauto y Terencio, para luego tratar de sacar conclusiones sobre el comportamiento de éstos con respecto a aquéllos. Como quiera que haya sido, y prescindiendo de una primera etapa fundamentalmente negativa y adversa a Plauto, a quien se presentaba como carente de todo arte en comparación con sus originales griegos, la labor de estos filólogos condujo al fin a un mejor conocimiento del dramaturgo, manifiesto en la aparición de excelentes ediciones, como las de F. Ritschl, G. Loewe, G. Goetz y F. Schoell (Leipzig, 1871-1894), de G. Goetz y F. Schoell (Leipzig, 1893-1896), de F. Leo (Berlín, 1895-1896), y a un interpretación más correcta de su obra, en la que se pretende recuperar un Plauto más auténtico, sin prescindir de sus originales (F. Leo, 1912[100], G. Jachmann, 1929[101]), pero haciendo hincapié sobre todo en lo que de indudablemente plautino se puede descubrir en sus comedias (E. Fraenkel, 1922[102]).

[100] F. LEO, *Plautinische Forschungen*, Berlín, ^{2}1912.

[101] G. JACHMANN, *Plautinisches und Attisches*, Berlín, 1929.

[102] E. FRAENKEL, *Plautinisches im Plautus*, Berlín, 1922; trad. it. con *addenda*, Florencia, 1960 (reed. 1972).

Modélico desde esta última perspectiva es el método de Eduard Fraenkel, cuyo libro *Plautinisches im Plautus* marca un tipo de acercamiento al problema del comportamiento de Plauto con respecto a sus originales a partir de sus aportaciones personales, abriendo una etapa nueva, más lógica y sensata, en los estudios plautinos que llega hasta nuestros días; ello explica que su obra, traducida al italiano cuarenta años después de su publicación (1960) siga siendo libro de referencia inevitable. Estudia Fraenkel como elementos fundamentalmente plautinos: a) los muy frecuentes motivos de la transformación (tipo *Quintus fiam e Sosia*, *Amph.* 305) y de la identificación (tipo *muscast meus pater: nil potest clam illum haberi*, *Merc.* 361); b) la utilización de elementos mitológicos, tomados desde luego de la mitología griega, pero manejados de una forma que no puede remontar a los originales áticos; c) la personificación de objetos inertes o sin vida propia, en especial partes del cuerpo e instrumentos de castigo, tipo *uox mi ad aures aduolauit*, *Amp.* 325); d) las frecuentes ampliaciones del diálogo, perceptibles en el hecho de que éste no avanza y de que se manifiestan incluso con una determinada tipología de inserción rastreable en sus comienzos y sus finales, todo ello buscando un elemento cómico auxiliar; e) no menos frecuentes ampliaciones en los monólogos, con alargamientos que hace Plauto de muy diversas maneras, dearrollando pensamientos generales, apreciaciones graciosas, comentarios sobre determinados tipos de individuos, sobre la decandencia de las costumbres, etcétera; f) la aparición de inverosimilitudes en el diálogo, motivadas precisamente por las ampliaciones en diálogos y monólogos; g) el predominio del papel del esclavo, muy desarrollado en las comedias de Plauto, que llega a convertir a aquél en verdadero protagonista, transformándolo a menudo en una especie de general vencedor, que capitanea la acción y celebra el triunfo consiguiente como cualquier general romano, logrando de este modo un útil efecto cómico fuerte; h) utilización ocasional de la «contaminación», esto es, de la introducción en una comedia de partes o elementos de una obra griega distinta de la que se toma como modelo; Fraenkel analiza los casos de *Miles gloriosus, Poenulus, Stichus, Casina* y *Epidicus*, los más tradicionalmente debatidos, y solamente en el caso de *Miles gloriosus* se muestra partidario decidido de que ha existido en esta comedia contaminación, pues en las otras más bien supone que las alteraciones de argumentos, inconsistencias, etcétera, se deben a remodelaciones plautinas, sin necesidad de recurrir a la *contaminatio*, que, en su opinión, debió de utilizar Plauto alguna vez, pero en escasa medida; i) es plautina, en fin, la aportación de los *cantica*, que resultan la más notable diferencia entre las comedias de Plauto y sus originales griegos, en los que las partes correspondientes se presentaban en forma de diálogo, transformado en canto por el

cómico de Sársina con el fin de evitar la monotonía y el aburrimiento de los espectadores[103].

Del análisis del conjunto de estas aportaciones de Plauto con respecto a sus originales pasa Fraenkel a preguntarse en qué consiste la auténtica actividad poética de Plauto; parte en buena medida de la consideración de que la comedia menandrea no tiene como finalidad primordial divertir al público[104], cosa que resulta fundamental en todo momento en las obras de nuestro autor[105]; en consecuencia, Plauto elabora sus comedias siempre con vistas a esa meta, y dentro de tales límites debe analizarse. Fraenkel llega a afirmar sin ningún problema que hay en Plauto una «absoluta incapacidad de inventar originalmente incluso el más pequeño trozo de acción dramática» (p. 283), y hasta esto, aparentemente escandaloso: «Plauto no tiene ningún derecho al nombre de poeta» (p. 383). El comediógrafo latino no crea acción dramática, que toma prestada de sus originales griegos para descomponerla y transformarla por completo; en la maestría en transformar y recrear esos originales reside el valor de Plauto. Fraenkel lo expresa en estos términos, que preferimos no traducir: «Straordinariamente sviluppata è invece in lui la capacità, basata sull'intensità della percezione dei sensi, di cogliere fin nelle piú sottili sfumature gli elementi caratteristici di un fatto esterno, di un movimento, di un rumore e simili, la capacità di riprodurli in qualsiasi momento nella fantasia e di trovare poi, per esprimerli, mezzi linguistici di stupefacente precisione e di suggestiva forza» (p. 395). En consecuencia, concluye Fraenkel a propósito de las comedias de Plauto que «los valores indestructibles que contienen son, no tanto la materia de los dramas áticos cuanto el espíritu de la lengua itálica y de la comicidad itálica y, más allá y por encima de ello, la poesía de un hombre solo, Plauto de Sársina» (p. 398).

---

[103] E. Fraenkel, *op. cit.*, p. 325: «Un dramma soltanto parlato, sul genere di quello menandreo, sarebbe certo riuscito insopportabilmente noioso ad un pubblico medio romano all'inizio del VI secolo *ab urbe condita*; sperare che potesse far concorrenza a contemporanei spettacoli di *pugiles* o di funamboli o di gladiatori, doveva sembrare *a priori* illusione. Ma se si offriva al popolo un dramma in cui i brani parlati erano interrotti da numerosi pezzi cantati [...] e non di rado combinati con danza vera a propria [...], l'effetto sui sensi degli spettatori era ben diverso: esibizioni di ballerini e di cantori erano familiari anche al fiero popolo di Romolo, molto prima che la Musa greca facesse il suo ingresso nell'Urbe».

[104] E. Fraenkel, *op. cit.*, p. 361: «Il dramma menandreo non rifugge dallo scherzo, quando questo nasca spontaneo dalla situazione, ma il suo scopo principale non è quello di esilarare il pubblico. Queste commedie invitano apesso a sorridere, solo raramente a ridere».

[105] E. Fraenkel, *op. cit.*, p. 371: «Lo scopo principale è dappertuto quello di animare l'azione sulla scena: i personaggi debbono non solo dire spiritosaggini, ma anche muoversi sotto gli occhi degli spettatori in modo che già questo solo costringa al riso. In questi casi il corpo di un abile attore, dalla punta delle dita e dalle rughe della fronte fino alle punte dei piedi, è il vero e proprio organo della comicità; la farsa dialettale napoletana ce ne offre ancor oggi un perfetto esempio. Brevissime allusioni del testo bastano a fornire lo spunto per i piú forti effetti».

Las investigaciones de Fraenkel que acabamos de comentar con tanto detalle, debido a su enorme significado en toda la investigación plautina posterior a él, remotan a los años veinte. Por aquel entonces, el conocimiento del «nuevo» Menandro había dado ya un paso de gigante gracias al descubrimiento realizado en 1905 por Gustave Lefebvre de un códice papiráceo del siglo V, escondido en un recipiente de barro que se encontraba en las ruinas de una villa romana de Afroditópolis. Este códice, denominado *Cairensis* 43227[106], contenía en su origen cinco comedias completas de Menandro, de las que quedaban partes importantes sobre todo de Ἐπιτρέποντες *(El arbitraje)* y en menor medida de Περικειρομένη *(La trasquilada)* y Σαμία *(La samia)*, así como fragmentos de las dos restantes. El propio Lefebvre publicó el texto de estas obras en 1911[107], iniciando una etapa fundamental en los estudios de Menandro, que se ampliaría con posteriores descubrimientos.

El más importante de éstos tiene lugar a mediados de siglo, exactamente en 1950, en que un banquero suizo, Martin Bodmer, adquiere el papiro que se conocerá por su nombre, y que en el origen contenía tres comedias completas de Menandro: Σαμία *(La samia)*, Δύσκολος *(El misántropo)* y Ἀσπίς *(El escudo)*; de ellas, el papiro conserva *El misántropo* prácticamente completo, habiéndose perdido en cambio las cuatro primeras hojas de *La samia* y las cinco últimas de *El escudo*. Al fin se tenía una comedia completa de Menandro, y buena parte de otras; sin embargo, poco podían aportabar al estudio del manejo de los originales por parte de Plauto y de Terencio, pues ninguna de estas piezas habían sido modelo directo de sus comedias.

Esto ocurre en un solo caso de entre los múltiples papiros que nos han devuelto textos de Menandro[108]: se trata de un papiro de Oxirrinco, sin número, fechable en los siglos III/IV, que contiene ciento trece versos de la comedia Δὶς ἐξαπατῶν *(El doble engaño)* de Menandro, publicado y estudiado por E. W. Handley en 1968[109]. Ya desde 1836 había defendido Ritschl[110] que esta comedia de Menandro era el modelo de las *Bacchides* de Plauto, cosa que no ponían en duda más tarde algunos autores, como por ejemplo Fraenkel, pero que todavía

---

[106] Cfr. A. W. Gomme y F. H. Sandbach, *Menander: A Commentary*, Oxford, 1973, pp. 42-46; P. Bádenas de la Peña, *Menandro, Comedias*, Madrid, 1986, pp. 36-37; ed. fotográfica H. Riad, Abd El Kadir Selim, *The Cairo Codex of Menander*, Londres, 1978.

[107] G. Lefebvre, *Papyrus de Ménandre*, El Cairo, 1911.

[108] Cfr. F. H. Sandbach (ed.), *Menandri reliquiae selectae*, Oxford, 1972; W. G. Arnott (ed.), *Menander. I: Aspis, Georgos, Dis exapaton, Dyskolos, Encheiridion, Epitreponles*, Londres, 1979; P. Bádenas de la Peña (ed.), *Menandro, Comedias*, Madrid, 1986; etcétera.

[109] E. W. Handley, *Menander and Plautus: A Study in Comparison*, Londres, 1968.

[110] F. Ritschl, *Parerga zu Plautus und Terenz*, I, Leipzig (Berlín), 1854, pp. 349 ss.

provocaba una interrogante a mediados de siglo en Beare[111]; ahora, tras la comparación del texto recuperado con 69 versos de Plauto (*Bacch.* 494-562), queda disipada toda duda.

Además del valor de la comparación hecha por Handley desde el punto de vista de problemas específicos de crítica textual, se descubre que Plauto cambia el nombre de los personajes menandreos: Pistoclero y Mnesíloco se llamaban en la comedia griega Moschos y Sostratos, y el esclavo plautino Crísalo corresponde a un Syros de Menandro. El argumento sigue en líneas generales a Menandro, pero el tratamiento es divergente en más de un aspecto. Así, el monólogo de Mnesíloco que llena la escena IV del acto III dura en Plauto 26 versos (500-525), lo que viene a ser prácticamente una extensión doble que en Menandro; hay en ello una muestra fehaciente y magnífica de la técnica de Plauto de agrandar o reducir las escenas de sus originales. Por último, a partir del verso 530, el texto plautino resulta esencialmente original.

De este modo, y a la espera de que nuevos textos de Menandro puedan ofrecer otras posibilidades de comparación directa, no sólo con Plauto, sino también con Terencio, los descubrimientos del comediógrafo griego confirman la estimación de un juez tan fino y ponderado como W. G. Arnott de que en «el lenguaje y estilo, Menandro y Plauto son completamente diferentes»[112]. La comicidad plautina, siempre atenta a la diversión del espectador, le lleva a despreocuparse de los caracteres y de los tonos emotivos, y a empeñarse en todo momento en producir efectos cómicos que no se encontraban en sus originales[113].

VII. Tal como se presentan en nuestras ediciones críticas actuales, solamente dos comedias, *Pseudolus* y *Stichus*, poseen una *didascalia*, o registro oficial de su estreno. Como es sabido, las *didaskalíai* se guardaban en Grecia en los archivos del Estado, haciendo constar en ellas los nombres de las tribus victoriosas en los concursos, los coregos, autores, actores y músicos, así como el de los dramas representados en las Dionisíacas. Basándose primordialmente en tales registros, Aristóteles compuso una obra titulada *Didaskalíai*, que serviría de fuente de información a los estudiosos de Alejandría y Pérgamo. Fue precisamente en Alejandría donde se instauró la costumbre de incluir una didascalia en la edición de

[111] Beare, *Esc. rom.*, p. 36.

[112] W. G. Arnott, *Menander, Plautus, Terence*, Oxford, 1975, p. 40.

[113] Sobre la relación de Plauto, Terencio y sus originales véase ahora, además de las obras ya citadas, K. Gaiser, «Zur Eigenart der römischen Komödie. Plautus und Terenz gegenüber ihren griechischen Vorbildern», *ANRW* I,2 (1972), pp. 1027-1113; N. Zagagi, *Tradition and Originality in Plautus. Studies of the Amatory Motifs in Plautine Comedy*, Göttingen, 1980; E. Lefèvre, E. Stärk y G. Vogt-Spira, *Plautus barbarus. Sechs Kapitel zur Originalität des Plautus*, cit. (capítulos sobre *Asin.*, *Curc.*, *Most.*, *Persa*, *Stich.* y *Truc.*).

las obras dramáticas, con las indicaciones referentes a sus estrenos. En el ámbito de la comedia latina, todas las obras de Terencio, a excepción de *Andria*, llevan una didascalia; en el caso de Plauto[114] sólo poseen una, escuetísima, *Pseudolus*, y otra más amplia, semejante a las de las comedias terencianas, *Stichus*. Conviene señalar que se leen exclusivamente en el códice *A* (el famoso Palimpsesto Ambrosiano), hecho que coadyuva, junto con otros particulares, a definirlo como una edición, preparada con criterios semejantes a los de los editores alejandrinos, en el siglo IV o comienzos del V; los *codices Palatini* no presentan restos de didascalias, de donde se deduce que no existían en su perdido arquetipo.

La didascalia de *Pseudolus* nos llega reducida a la estricta indicación del nombre de los pretores urbanos, Marco Junio y Marco Filo, lo que nos lleva al año 191, siendo representada en los Juegos Megalesios; la de *Stichus* contiene los nombres de los dos ediles plebeyos, pues se representó en los *ludi Plebei*, así como los de los cónsules, de donde sabemos que se estrenó en el año 200; no menos útiles son las indicaciones sobre el original griego, los *Adelphoe* de Menandro, y los nombres del actor principal, *T. Publilius Pellio,* de la música, *Marcipor Oppii*, así como los intrumentos con que se ejecutó (*tibis Sarranis*). Resulta verdaderamente lamentable no disponer de una información de este tipo para las demás comedias plautinas.

Después de las didascalias en estos dos casos, y al comienzo de la mayoría de las demás, las comedias tienen uno o dos sucintos resúmenes de su contenido *(argumentum)*, semejantes a las *periocas* que puso el gramático Sulpicio Apolinar al frente de las comedias terencianas. Sin embargo, la tipología de los argumentos de las obras de Plauto es más variada: todas ellas, a excepción de *Bacchides*, cuyo comienzo se ha perdido, y la fragmentadísima *Vidularia*, tienen un *argumentum* acróstico, cuya extensión viene determinada lógicamente por el número de las letras del título, oscilando por tanto entre sólo cinco versos *(Persa)* y catorce *(Miles gloriosus);* semejante brevedad determina la precariedad y oscuridad de la información que contienen; además de los anteriores, tienen argumentos no acrósticos, también breves (de nueve a quince versos), seis comedias, *Amph.*, *Aul.*, *Miles*, *Persa*, *Pseud.*, *Stich.*, si bien hay que señalar que dos de ellos, los de *Persa* y *Stichus*, se conservan sólo en el Ambrosianus, siendo su texto de una fragmentariedad máxima, que los hace prácticamente ilegibles. Por supuesto, tanto unos como otros no remontan a Plauto, creyéndose que deben ser más o menos contemporáneos de los que llevan las comedias de Terencio, por tanto del siglo II d.C., en el

[114] Cfr. H. B. MATTINGLY, «The Plautine Didascaliae», *Athenaeum* n. s. 35 (1957), pp. 78-88.

que habrían sido compuestos para encabezar ediciones de los cómicos latinos semejantes a las de Menandro y otros dramas griegos, de acuerdo con las prácticas de los filólogos alejandrinos.

Sigue en nuestras ediciones la lista de *personae*, constituidas tan sólo por el nombre propio del personaje y el sustantivo que define su naturaleza dentro de la breve tipología que presentan las comedias de Plauto *(seruus, senex, adulescens, meretrix, matrona, parasitus, leno, lena, coquus, miles)*, o bien por uno de estos indicativos, cuando en el interior del texto de la comedia no se precisa el nombre propio del mismo.

Llegamos así al *Prologus*[115], parte ya realmente integrante de la comedia, pero que sólo conservan quince de las comedias plautinas llegadas a nuestro tiempo, sin que pueda asegurarse la razón de su ausencia en las restantes. Lo normal es que el prólogo preceda a la primera escena de cada obra, si bien existen dos excepciones: en *Cistellaria* y en *Miles gloriosus;* en la primera de ellas, se iniciaba la comedia con tres personajes femeninos, seguía una corta escena con un monólogo de la alcahueta Lena, y era a continuación, después de 148 versos de texto, cuando se presentaba como prólogo el dios Auxilio (vv. 149-202); en el *Miles,* después de una escena inicial, que equivale a todo el acto I de la división tradicional, es el esclavo Palestrión quien se presenta en escena, adviritiendo que viene a contar el argumento, esto es, a ocuparse del prólogo, labor que en efecto desempeña en su monólogo de los vv. 79-155.

Pero la variedad de los prólogos de Plauto no se limita a esta diferencia de colocación, que ya tenía precedentes en la tragedia y en la comedia griega. Se percibe también, de modo significativo, en la diferencia de extensión que existe entre unos y otros, dándose los casos extremos del prólogo de *Pseudolus,* que tan sólo consiste en dos senarios con una broma, y el de *Amphitruo,* en el que el dios Mercurio emplea para su cometido un parlamento de 152 senarios, que equivalen a algo más del 13 por 100 de la extensión del texto de la comedia. Por otra parte, existen diversas posibilidades a la hora de elegir quién ha de desempeñar el papel de prólogo: en muchas ocasiones, el Prólogo, con mayúscula, es un personaje independiente, que no tiene nada que ver con otros de la trama (*Asinaria, Captivi, Casina, Menaechmi, Poenulus, Pseudolus*, quizá *Vidularia*); con menor frecuencia, se introduce para desempeñarlo una divinidad o un pesonaje alegórico, como el Lar familiar en *Aulularia*, el dios Auxilio en *Cistellaria*, la estrella Arcturo en *Rudens*, y los casos curiosos de Lujuria y Pobreza, que se ocupan

---

[115] Cfr. F. Leo, *Plautinische Forschungen...*, cit., pp. 188-247; Beare, *Esc. rom.*, pp. 137-139; Duckworth, *Rom. Com.*, pp. 211-218; K. Abel, *Die Plautusprologue*, Mühlheim-Ruhr, 1955; Paratore, *Teatr. lat.*, pp. 97-101; C. Questa y R. Raffaelli, *Maschere, prologhi, naufragi nella commedia plautina*, Bari, 1984.

juntas del prólogo de *Trinummus*, o el del dios Mercurio, que lo hará en el caso de *Amphitruo*, para pasar a continuación a desempeñar un puesto en el reparto de la comedia; por último, hay casos en que un personaje del reparto normal cumple también la función del prólogo: Carino en la comedia *Mercator*, Palestrión en *Miles gloriosus*.

La finalidad de los prólogos plautinos es esencialmente expositiva: además de tratarse de una primera toma de contacto con el público asistente, algo así como una preparación para el comienzo de la representación propiamente dicha, suele cumplir, de forma irregular, funciones diversas, como indicar el título de la comedia que va a comenzar, a menudo el nombre del autor, también el título del original griego, y hasta el del autor de éste; por supuesto, una tarea interesante consistirá en ganarse el favor de las masas que asisten al espectáculo, convirtiéndose entonces en una especie de orador que pronuncia una autodefensa, basándose por supuesto en la excelencia de la obra que presenta, pero no menos en un elogio de los asistentes, la famosa *capatatio benevolentiae*, a los que, por encima de cualquier otra recomendación, se les pide atención al desarrollo de la intriga y antes que nada silencio. La maestría plautina de muchos pasajes de los prólogos es quizá la causa fundamental de que se haya abandonado la peliaguda discusión filológica del siglo XIX y comienzos del XX sobre la paternidad de los prólogos de las comedias, que con mucha frecuencia tendía a quitársele a Plauto, para atribuírselos a autores desconocidos, que tal vez los habrían compuesto con motivo de reposiciones posteriores a la muerte de nuestro comediógrafo. Hay un solo caso en que semejante conjetura resulta incuestionable, el prólogo de *Casina*, que nos indica abiertamente que fue escrito para una representación habida después de la muerte de Plauto.

Y así, después del prólogo habitualmente, comienza la comedia, estructurada en nuestras ediciones críticas en cinco actos, y éstos articulados en un número indeterminado de escenas (a veces una sola), en función de la entrada o salida de algún personaje, de tal manera que cuando la escena quede vacía cambie el acto. Ahora bien, la división en actos correspondía a una necesidad real en las comedias de Menandro y demás dramaturgos de la comedia nueva, pues en el corte existente entre ellos tenían lugar las intervenciones del coro, que no existen en Plauto, donde la acción se desarrolla de una manera continuada; es sólo en el siglo XV cuando dividen nuestras comedias una serie de humanistas, hasta llegar a la edición con actos de J. B. Pio del año 1500, uso que se perpetua en nuestras ediciones[116].

---

[116] Cfr. C. QUESTA, «Plauto diviso in ati prima di C. B. Pio (1500)», *RCCM* 4 (1962), pp. 209-230.

La desaparición del coro no implica en modo alguno la ausencia de música en las comedias de Plauto. Constaban éstas de partes habladas *(diverbia)*, de partes recitadas con acompañamiento de flauta *(cantica)* y de partes propiamente cantadas, a veces también con danza *(mutatis modis cantica)*, jugando en esta repartición un papel esencial la variadísima polimetría que caracteriza a nuestro comediógrafo. Pues bien, las partes dialogadas, denotadas métricamente por la utilización del senario yámbico, ocupaban en las comedias de Plauto sólo un tercio o incluso menos de la extensión, resultando mucho más ricas y abundantes las recitadas y las cantadas, caracterizadas por el empleo de septenarios trocaicos, septenarios yámbicos y octonarios yámbicos las primeras, y por variados versos yámbicos, trocaicos, anapésticos, créticos, baquíacos, eólicos y jónicos las segundas[117]. El estudio de porcentajes de empleos métricos que ofrecía ya hace tiempo Duckworth en su gran libro sobre la comedia latina[118], al comentarnos el dato de que en Plauto el uso del senario conversacional correspondía a tan sólo un 38 por 100 de sus versos, pero en cambio aumentaba en Terencio a un 52 por 100, señalaba claramente el carácter esencial de la obra de Plauto como una especie de comedia musical, semejante a las operetas o a nuestra zarzuela. Lástima grande es que, aun sabiendo el nombre del compositor de la música de *Stichus*, un tal *Marcipor Oppi*, y el de las comedias de Terencio, un cierto *Flaccus Claudi*, no conocemos para nada la música que acompañó los *cantica* de las comedias romanas.

En cuanto a la trama, en fin, responde antes que nada a una tipificación elemental, con una reducción marcada de argumentos, personajes y situaciones, que acarrea consigo una tipología constante y una notable semejanza en el contenido de las piezas[119]. De este modo, las líneas argumentales no varían de forma notable de unas comedias a otras; por lo general, encontramos en ellas a un joven enamorado que corre tras los favores de una joven, a menudo una prostituta, para cuya consecución carece del dinero preciso; a su lado, un esclavo sagaz pone todo su empeño y todas sus artimañas al servicio de ese adolescente, para lo que ha de engañar con toda astucia al amo viejo, sin que tenga nunca temor a sus represalias y sintiendo un gran placer en

---

[117] Cfr. la obra fundamental de C. QUESTA, *Introduzione alla metrica di Plauto*, Bolonia, 1967, con la bibliografía allí seleccionada, entre ella las obras indispensables de F. SKUTSCH, *Plautinisches und Romanisches. Studien zur Plautinischen Prosodie*, Leipzig, 1892, y W. M. LINDSAY, *Early Latin Verse*, Oxford, 1922; muy necesaria igualmente la obra más reciente de C. QUESTA, *Numeri innumeri. Ricerche sui* cantica *e la tradizione manoscritta di Plauto*, Roma, 1984.

[118] Duckworth, *Rom. Com.*, p. 363.

[119] Cfr. A. POCIÑA, «Recursos dramáticos primordiales en la comedia popular latina», en A. López y A. Pociña, *Estudios sobre comedia romana*, Fráncfort del Meno, 2000, pp. 11 s.

burlarse de él; completan el cuadro básico un anciano que, siempre hastiado de su mujer, trata en general de poner coto al libertinaje de su hijo, pero que acaba en más de una ocasión cayendo en las mismas redes; y por allí aparece también el repulsivo lenón, alcahuete de la más baja ralea, que en todo momento se opone al feliz desarrollo de la comedia, obstaculizando el amor del adolescente y de la meretriz...; inevitablemente, el asunto encontrará un final feliz, incluso con matrimonio, porque la supuesta meretriz no era tal, sino una muchacha expuesta en su niñez y mantenida virgen y educada a pesar de haber pasado por vicisitudes no precisamente adecuadas ni para lo primero ni para lo segundo. En suma, un lioso enredo de situaciones repetidas una y mil veces, que a la larga ofrecen un teatro de concepción típicamente infantil, y que fácilmente podrían llevar al hastío, si no fuese porque Plauto se las ingenia en toda ocasión para complicar las intrigas de forma que resulten nuevas y para utilizar una serie crecida de recursos que son cómicos por sí mismos, con independencia de la trama donde aparezcan insertos. Eso puede explicar algunas particularidades de las comedias plautinas que hoy parecen sorprender a más de uno, por ejemplo la falta total de «suspense», que llega hasta el grado de que a veces, en el prólogo, se le anticipa al público el desenlace de la obra, cosa que en realidad ya imagina él desde el principio. Cambian los detalles, pero la temática viene a ser siempre la misma: de todas formas, los espectadores y las espectadoras disfrutan con el desarrollo cómico, divertido y alegre de algo que les gusta además precisamente porque les es familiar.

VIII. Una reflexión sosegada sobre la abundante producción cómica nos conduce a una imagen bastante bien perfilada de Plauto como un hombre de teatro en todos los sentidos que tal definición lleva implícitos. Plauto es una persona que ha vivido del teatro y para el teatro a lo largo de toda su existencia, aunque haya podido haber una breve etapa de la misma en que, si hemos de creer a Aulo Gelio (3, 3, 14), se haya dedicado a otros quehaceres. Pero por encima de todo el comediógrafo sabía muy bien (y lo demuestra siempre) que «who live to please must please to live» como escribió a propósito de él con frase muy afortunada E. Segal, en un libro rico en aciertos[120]. Esto que ahora vemos tan claro ya lo advirtió en su tiempo Horacio (*epist.* 2, 1, 175), si bien su análisis del hecho fue muy negativo, fijándose ante todo en el aspecto crematístico y en menor medida en el estético; sin embargo, también se puede considerar de otra manera, y pensar que

---

[120] E. Segal, *Roman Laughter...*, cit., p. 2.

una obra que busca y consigue el aplauso del público, aunque responda a la finalidad más pragmática por parte de su autor, demuestra una perfecta comprensión por parte de éste de en qué consiste en esencia el fenómeno teatral.

La demostración más palmaria de la perfecta familiaridad de Plauto con la realidad teatral la ofrece ese magistral conocimiento de la sociedad que constituye el público receptor de su obra, y el propósito del comediógrafo de adaptarse en la medida de lo posible a sus gustos. Sin entrar aquí en un análisis detallado que nos llevaría muy lejos, recordaremos que la imagen de su público que ofrecen Plauto y Terencio resulta bastante lamentable: se trata de una masa formada por los tipos más distintos y opuestos, tanto desde el punto de vista de su formación cultural como por su situación dentro de la escala social; un público que asiste en tropel a los espectáculos teatrales (¡que son gratuitos!), inquieto, burlón, jaranero; que grita y alborota a lo largo de la representación; que se preocupa de pasarlo bien en ese momento de ocio, sin pretender encontrar en él nada más que entretenimiento.

Ahora bien, son las comedias las que ofrecen el retrato más preciso de este público, señal evidente de que Plauto sabía con quién tendría que habérselas su obra. Su respuesta es la conformidad, la aceptación del espectador tal como es, lo cual le lleva a intentar adaptarse a sus exigencias con todos los medios a su alcance. ¿Respuesta interesada, como la interpreta Horacio? Podría ser muy bien: Plauto sabía que su obra se vendería a los organizadores de los juegos escénicos sólo si resultaba del agrado de los espectadores, o mejor, de la mayoría de ellos y de ellas, que con su griterío podían convertir el recinto teatral en una especie de jaula de grillos y llevar la función al fracaso más estrepitoso, con la consiguiente dificultad para la venta de las comedias que escribiese a continuación.

Con todo, no nos parece la razón económica la primordial, o, en cualquier caso, la única: tendríamos que suponer que el dramaturgo fue un genio prodigioso al que el amor por el dinero proporcionó esa maestría en la composición y planificación de sus obras; a duras penas podríamos admitir semejante milagro de índole pecuniaria en el terreno artístico. Parece, pues, que la solución es otra: Plauto, a diferencia de Terencio, acepta ese público sin que ello le cueste excesivo esfuerzo; le pide a menudo, ya desde el prólogo, que esté callado, atento, y que se fije en el argumento de la pieza para que pueda comprenderla. Pero esa comedia con que ha de atraer al público le agrada también a él: es la explicación del afán que sin duda puso en hacerla perfecta a su modo, y también de esa satisfacción que el autor experimentaba en su vejez cuando seguía creando nuevas comedias, al decir de Catón en el *De senectute* ciceroniano: *quam (sc. gaudebat) Truculento Plautus, quam Pseudolo!* (*Cato* 50).

Veamos ya, pues, cómo interpreta Plauto su teatro, qué le exige, cómo consigue esa adaptación a sus espectadores y espectadoras, preguntas

que nos llevan a una revisión de los recursos puestos en juego para construir sus obras desde su personal interpretación de la esencia del fenómeno cómico[121].

Hemos aludido ya a la profunda tipificación de argumentos y de personajes que, en general, caracteriza a la comedia *palliata:* es algo que en Plauto resulta determinante y, a lo mejor, no sería atrevido decir que el que ha leído una comedia las ha leído todas, a pesar de que la verdad es que todas son diferentes; también sus jóvenes, sus viejos, sus esclavos nos parecen todos iguales, lo cual no impide que, comparándolos con atención, de dos en dos, lleguemos casi siemrpe a encontrarlos distintos. Para no repetir cosas dichas, a primera vista la comedia plautina lleva a romanos y romanas a un mundo irreal, donde unos seres distintos, griegos, viven unas historias que pueden tener una indudable relación con experiencias de cada día, pero observadas de una forma distinta, en un mundo en que todo lo que no interesa se suprime, y en el que todo acaba irremisiblemente bien para los buenos y mal para los malos.

¿Qué problemática podría presentar o sugerir un tipo tal de comedia a sus espectadores? Evidentemente, ninguna. Con ello la comedia, género teatral para reír y disfrutar, encuentra un magnífico representante en la *palliata* latina, al presentar a sus espectadores una continua sucesión de situaciones jocosas, festivas, ridículas, que se desarrollan en una especie de reino de Jauja o de país de las Maravillas, la lejana Atenas u otra ciudad griega; un mundo donde todo está permitido, donde ocurren cosas inimaginables en la Roma de cada día, como recuerda el comediógrafo por ejemplo cuando en el *Stichus* (446-448) pone en escena a unos esclavos celebrando una fiesta, como si de hombres libres se tratara:

atque id ne uos miremini, homines seruolos
potare, amare atque ad cenam condicere:
licet haec Athenis nobis[122].

Inútil nos parece tratar de encontrar en Plauto grandes inquietudes de tipo político o social: al menos nosotros no las vemos. Pero es más,

---

[121] Partimos, pues, de esta visión de los recursos puestos en juego por Plauto para llegar a una explicación de su comicidad, y no de una especulación sobre la comicidad resultante, como suele hacerse otras veces, incluso en trabajos tan exclentes como el de F. DELLA CORTE, «L'essenza del comico plautino», *Maia* 6 (1953), pp. 81-98 (reeditado en *Da Sarsina a Roma...*, cit., pp. 274-289).

[122] «Y que a vosotros no os extrañe que unos simples esclavillos
beban, hagan el amor y se inviten a cenar;
en Atenas tenemos permitadas cosas como éstas.»

creemos que nunca ha habido en el autor un deseo de plantear tales problemas en la escena. Aunque Plauto haya sido colaborador de Nevio en la composición de una comedia, *Colax*, si es que a tan sorprendente conclusión puede llevar un verso de un prólogo de Terencio (*Eun.* 25); aunque los versos 211-212 del *Miles gloriosus* puedan interpretarse como una «protesta encubierta» contra el encarcelamiento de Nevio, y de ello se quiera deducir que Plauto «appartenesse all'orientamento democratico, avverso al prepotere dell'oligarchia, di cui Ennio era invece portavoce», como ha escrito una autoridad en estos estudios como Ettore Paratore[123], nada de todo esto encontrará un reflejo directo, abierto e incontrovertible en sus comedias. Acaso lo ocurrido a Nevio sirviese de lección a nuestro autor sobre lo que se podía y lo que no se podía hacer en los escenarios romanos; con todo, nos parece más lógico pensar con William Beare[124] que el poeta «era esencialmente un hombre de teatro que se preocupaba poco de política, filosofía o arte literaria», definición que no podemos contrastar con su comportamiento vital, tan desconocido para nosotros, pero que concuerda muy bien con lo que encontramos en sus obras.

En consecuencia, el teatro plautino puede servir de reflejo de la sociedad para la que fue concebido; en su adaptación a los espectadores, ofrece un magistral retrato de ellos y ellas, de sus gustos y sus preferencias. Es el teatro adecuado a una sociedad a la que Plauto quiso hacer reír, pero de ningún modo predicar. Todo ello resulta especialmente claro cuando analizamos los recursos de que se sirvió preferentemente para construir sus comedias.

En primer lugar, Plauto pone en juego para ganarse a su público una serie de recursos teatrales y escénicos que podríamos calificar de elementales e incluso infantiles, pero cuyo atractivo popular resulta por ello mismo innegable. Comentemos brevemente algunos de ellos.

Un elemento típico es el equívoco, conducente al engaño, a la burla y a la ridiculización jocosa del engañado, en cuyo manejo resulta maestro Plauto. El recurso ha sido estudiado en muy diversas ocasiones[125], por lo que nos limitaremos a ejemplificarlo aquí por medio de dos de sus comedias de mayor pervivencia en el teatro europeo, *Amphitruo* y *Menaechmi*. Recordemos lo jocosas que resultan las burlas de que hace víctima en la primera Júpiter a Anfitrión, cuya apariencia ha tomado para

---

[123] E. PARATORE, *Plauto*, Florencia, 1961, p. 15.

[124] Beare, *Esc. rom.*, p. 35.

[125] Sobre el engaño como elemento fundamental de la comedia de Plauto, cfr. el modélico estudio de G. PETRONE, *Teatro antico e inganno: finzioni plautini*, Palermo, 1991, cuyo argumento central queda perfectamente definido en las dos líneas que cierran el volumen: «*Ludus* è dunque la natura della commedia plautina e la versione che il commediografo romano dà al tema dell'inganno» (p. 209).

seducir a su esposa; o también las bromas que ha de soportar el esclavo Sosia, doblado por el dios Mercurio. Buena muestra de equívoco resulta el enfrentamiento de Sosia y Mercurio en las escena I 1; en ella parece percibirse el gusto que experimenta Plauto en prolongar una situación tan risible, hasta el punto de dedicarle nada menos que 310 versos (*Amph.* 153-462), esto es, casi un tercio de la extensión total de la comedia.

Por lo que se refiere a los *Menaechmi*, las situaciones cómicas provocadas por el parecido de los dos hermanos, tan distintas y semejantes a la vez a la aparición de la supuesta hermana gemela de Philocomasium en *Miles gloriosus,* llegan a su grado máximo, es decir, más ridículo, en la escena V 9: en contra de toda lógica, un individuo que lleva buena parte de su vida buscando a un hermano que no recuerda, pero que sabe que es su gemelo, una vez que lo encuentra tarda unos cien versos en reconocerlo (*Men.* 1060-1162), provocando acaso el griterío alborozado de un público impaciente porque no acaba de caer en la cuenta de que se trata precisamente de ese hermano que buscaba[126].

Recurso cómico de gran alcance es el absurdo, esto es, la descripción o la frase o la respuesta carente de toda lógica e inesperada por completo. En el absurdo reside la comicidad de un porcentaje elevadísimo de los chistes de siempre; por ello, es natural que la comedia de Plauto, siempre a la búsqueda del golpe de gracia y de la carcajada súbita, recurra a menudo a él. Recordemos como muestra la afirmación fanfarrona y absurda de Pirgopolinices en el *Miles gloriosus,* puesta de relieve y ridiculizada por la conclusión que de ella saca el esclavo Palestrión:

> *PY. postriduo natus sum ego, mulier, quam Iuppiter ex Ope natust.*
> *PA. si hic pridie natus foret quam ille natus est, hic haberet*
> *[regnum in caelo*[127] (*Mil.* 1082 s.).

O también la manera absurda de burlar Pegnio a Sofoclidisca, que trata de ver el mensaje que aquél oculta en una mano, en el acto II del *Persa*:

> *PA. ecquid habes? SO. ecquid tu? PA. nil equidem. SO. cedo ergo*
> *[manum. PA. estne haec manus?*

[126] Por supuesto, el recurso al equívoco y al engaño se alía, en *Menaechmi* como en otras varias comedias, con expedientes cómicos menos directos, o más elaborados si se quiere, como el de la parodia, cuyo uso frecuente en Plauto ha estudiado con acierto J. BLÄNSDORF, «Plautus, Amphitruo und Rudens -oder wieviel literarische Parodie verträgt eine populäre Komödie?», en W. Ax y F. F. Glei (eds.), *Literatur-parodie in Antike und Mittelalter*, Trier, 1993, pp. 57-74; *Id.*, «Un trait original de la comédie de Plaute: le goût de la parodie», *Cahiers du GITA* 9 (1996), pp. 133-151; etcétera.

[127] «PI. Yo nací, mujer, al día siguiente de haber nacido Júpiter de Ope.
PA. Si éste hubiera nacido un día antes que aquél, hoy reinaría en el cielo.»

SO. ubi illa altera est furtifica laeua? PA. domi eccam. huc nullam [attuli[128] (*Persa* 225 s.).

O, por poner solamente otro ejemplo de los incontables que podríamos aportar, en la comedia *Stichus*, la reacción del parásito Gelásimo, que, esperanzado por el regreso de su bienhechor Epignomo, se había puesto a colaborar para su recepción barriendo la casa, cuando es sorprendido por la desagradable noticia que le da Pinacio: Epignomo trae consigo nuevos parásitos:

PI. poste autem aduexit parasitos secum— GE. ei, perii miser!
PI. ridiculissumos. GE. reuorram hercle hoc quod conuorri modo[129]
(*Stich.* 388 s.).

Óptimo medio para suscitar el interés de un público multitudinario y de escasa formación en su mayoría, como el que nos reflejan las comedias de Plauto, es la puesta en práctica de un movimiento escénico exagerado. Resulta ilustrativo en este sentido recordar el relato que nos brinda Cicerón en una preciosa carta a Marco Mario acerca de las representaciones que tuvieron lugar en Roma en el año 55, con motivo de la inauguración del teatro de Pompeyo: verdaderamente llamativo resultaba en ellas el movimiento escénico puesto en juego para representar dos tragedias, que provocaba esta indignada pregunta de Cicerón a su amigo: «¿Pues qué placer pueden producir seiscientos mulos en *Clitemestra* o en *El caballo de Troya* tres mil cráteras y todo un ejército de infantería y de caballería en un combate?»[130]. Semejante montaje no satisfizo en absoluto los gustos del culto orador, que sabe con seguridad que tampoco hubiera gustado a su elegante amigo si hubiese podido asistir a la representación; a pesar de ello, el público disfrutó con tamaña escenificación, y las tragedias representadas con esa aparatosidad desmedida nos indica Cicerón que *popularem admirationem habuerunt.*

¿Cómo conseguir ese movimiento en época de Plauto? Es fácil suponer que el teatro incipiente de su generación no ofreciese la posibilidad de montar semejantes espectáculos de masas y gran tramoya; no obstante, se nota que el sarsinate supo paliar esa deficiencia

---

[128] «PE. ¿Tienes algo ahí? SO. ¿Tienes algo tú? PE. Nada en absoluto. SO. Dame entonces la mano. PE. ¿Quieres decir ésta?
SO. ¿Dónde tienes la otra, la izquierda ladrona? PE. Se quedó en casa. No me la he traído.»

[129] «PI. Y además se trajo con él unos parásitos... GE. ¡Ay, pobre de mí, muerto soy!
PI. ...graciosísimos. GE. Por Hércules, voy a desbarrer lo que acabo de barrer.»

[130] Cic. *epist.* 7, 1, 2.

poniendo en movimiento a sus pocos actores, que de todas formas eran más que los solos tres de la Νέα. Buen ejemplo de ello es la presentación en un escenario vacío o casi vacío, para colmo con las grandes dimensiones de los escenarios antiguos, de un esclavo que gesticula, amenaza y da empujones a una serie de supuestos viandantes que le obstaculizan el paso; gente que, por el mismo hecho de ser imaginaria, convierte la situación en más ridícula[131]. Otro ejemplo interesante es la movida escena con que acaba la comedia *Persa* (777-802), en la que intervienen cinco personajes principales y además esclavos, número superior al canónico tradicional; e igualmente las dos escenas finales de *Stichus* (683-775), tan innecesarias como movidas, con abundancia de vino, música, danza y situaciones procaces, etcétera.

A este recurso se parecen otros habituales, como el de los golpes en escena, tan frecuentes y de comicidad tan marcada en la producción de Plauto[132]; también la presencia de borrachos, de los que son buena representación la vieja Leena en *Curculio* (96 ss.), o la aparición de Pséudolo, ebrio, hablando consigo mismo, en el comienzo del acto V de la comedia que lleva su nombre; igualmente la ficción de locura a la que con frecuencia se ve obligado a recurrir algún personaje: preciosos ejemplos se encuentran en la escena III 4 de *Captiui* (533 ss.), o en la V 2 de *Menaechmi* (753 ss.).

Tramoya espectacular y vestimenta llamativa o exótica son elementos que colaboran en gran medida a ganar el favor de públicos de formación escasa. Por lo que se refiere al teatro latino, en especial en su primera época, nuestro conocimiento del atuendo de los actores es muy elemental[133]; no obstante, el texto de Plauto nos indica con seguridad que el comediógrafo recurrió en alguna ocasión al disfraz extravagante para producir un efecto cómico; recordemos de forma destacada a Sagaristión y la hija de Saturión disfrazados de orientales en el acto IV del *Persa*, y la descripción que de su atuendo hace Tósilo, sin duda con la intención de ponderarlo:

TO. eugae, eugae! exornatu's basilice;
tiara ornatum lepida condecorat schema.

---

[131] Cfr. el detallado estudio de este recurso en E. Fraenkel, *Elementi Plautini...*, cit., p. 122, donde se presenta como «un quadro fresco e vivo delle strade romane», lo cual sin duda haría aumentar su fuerza cómica.

[132] Cfr. *Amph.* 731 ss. ; *Asin.* 416 ss.; 474 ss.; *Aul.* 40 ss.; 628 ss.; *Cas.* 404 ss.; *Curc.* 192 ss.; *Men.* 1006 ss.; etcétera.

[133] Especial atención le dedica a la cuestión de la vestimenta Beare (*Esc. rom.*, pp. 162-171, cap. «Vestidos y máscaras»), que, de forma muy plausible, utiliza como documentación casi exclusiva los textos teatrales, por cuanto la información proporcionada por escritores de otro tipo (Pólux, Donato, etcétera) y por restos arqueológicos resulta más arriesgada.

tum hanc hospitam autem crepidula ut graphice decet!
sed satin estis meditati?[134] (*Persa* 462 ss.).

Recuérdese también la exagerada panza de que sin duda aparecía provisto el lenón Capadocio en *Curculio* (216 ss.), con toda seguridad para provocar la risa de espectadores y espectadoras, que además verían con muy buenos ojos semejante deformidad en un lenón, el personaje más odioso de las comedias de Plauto.

Importancia primordial para el triunfo de una obra dramática tiene el sabio manejo de los recursos ofrecidos por la lengua en que se escribe; en el caso del teatro, ello adquiere una importancia mucho más relevante que en otros géneros literarios. Nada nuevo estamos diciendo, nada que no supiera Cicerón, que tan grande valor concede en sus tratados retóricos al dominio de la lengua por parte del orador, especie de autor y actor teatral *sui generis.*

Que Plauto haya tenido ese perfecto dominio de la lengua que requería su papel de dramaturgo, es cosa sobre la que hay acuerdo universal. Pero lo que nos interesa en especial aquí es ver cómo en él esa maestría en el manejo del latín está orientada sobre todo a hacer de sus piezas teatro popular. A este respecto, es digno de encomio el ya antiguo análisis que de su lengua hacía Antoine Meillet en una obra general, todavía no superada en muchos aspectos, su *Esquisse d'une histoire de la langue latine*[135]; por ejemplo, en el examen de los préstamos griegos, tan frecuentes en la lengua plautina, veía un hábito propio del habla del bajo pueblo, por ello caro a Plauto, del que además nuestro autor «tire... des effets comiques» (p. 109); como era de esperar, todo lo contrario ocurre en el «style noble où est employé le parler des classes dominantes» (p. 114), ajeno a Plauto, propio en cambio de la tragedia contemporánea. La lengua de las comedias de Plauto podría responder muy bien a una preocupación de realismo: hacer que el esclavo y la meretriz emplearan el lenguaje de todos los días; sin embargo parece una explicación un tanto fácil y simplista. Muy superior y más acertada nos parece la de Meillet: «Les comédies de Plaute –ou de type plautinien– sont destinées au gran public, et la langue dans laquelle elles sont écrites repose visiblement sur le parler courant de Rome à l'époque de l'auteur» (p. 176). Parece indudable que esa adaptación de la lengua de Plauto a la de sus espectadores y especta-

---

[134] «TO. ¡Bravo, bravo! Te has acicalado como un rey;
esa tiara graciosa realza la belleza de tu atuendo.
¡Y a esta extranjera qué bien le quedan sus sandalitas!
Pero ¿habéis ensayado bastante?»

[135] Recuérdese que su primera edición apareció en París, 1928; nosotros utilizamos la enriquecida con una bibliografía por J. Perrot, París Klincksieck, 1966.

doras era uno de los elementos más adecuados para su triunfo, para conseguir una comedia popular.

Pero además, nuestro comediógrafo «hace reír» a su latín, para que su auditorio se ría. Así, la lengua colabora al equívoco, recurso tan productivo: baste recordar unos pocos ejemplos, como el empleo de *assum*: «estoy aquí», pero también «asado», interpretado equívocamente por Milfión y Agorástocles en *Poenulus*:

> *AG. Milphio, heus, Milphio, ubi es? MI. assum apud te eccum.*
> [*AG. at ego elixus sis uolo*[136] (*Poen.* 279).

O el juego que en la comedia *Persa* hace el parásito Saturión («Hartón») basándose en el significado que sugiere su propio nombre, construido por Plauto a partir del adjetivo *satur* «harto», por lo tanto muy adecuado a su condición de parásito glotón:

> *TOXILVS. O Saturio, opportune aduenisti mihi.*
> *SAT. mendacium edepol dicis atque hau te decet:*
> *nam essurio uenio, non aduenio saturio*[137] (*Persa* 101 ss.).

O el basado en la doble acepción de *Liber*, como adjetivo o como divinidad equivalente al griego Baco, en el diálogo entre Aristofontes y Tíndaro en *Captiui*:

> *AR. quid ais, furcifer? tun te<te> gnatum memoras liberum?*
> *TY. non equidem me Liberum, sed Philocratem esse aio...*[138]
> (*Capt.* 577 s.).

Si ya de por sí el juego del equívoco tiene un innegable valor cómico, todavía aumenta su fuerza cuando a él se agregan otros, como la alusión a cosas conocidas del público, como en el caso siguiente una población y una región itálicas, la primera precisamente la patria

---

136 «AG. ¡Milfión, eh, Milfión!, ¿dónde estás? MI. Aquí estoy junto a ti.
[AG. Pero yo te quiero hervido.»

137 «TO. ¡Oh, Hartón, me has llegado en mejor momento!
SAT. Por Pólux que mientes, y no está bien que lo hagas:
es que vengo Hambrón, no Hartón.»

De este ejemplo parte J. A. CORREA, «Plautus, sui imitator?», en AA. VV., *Estudios de literatura latina*, Madrid, 1969, pp. 45-68, para demostrar, por medio de la comparación de una serie de pasajes de las comedias, que Plauto repite con insistencia una tipología de juegos de palabras propia suya, es decir, «se copia a sí mismo en algo tan peculiar suyo como son los juegos de palabras» (p. 46).

138 «AR. ¿Qué dices, ladrón? ¿Cuentas que tú, tú, has nacido libre?
TIn. De ninguna manera: no digo que soy Líbero, sino Filócrates.»

de Plauto, Sársina, la segunda la *Umbria*, cuyo toponímico femenino permite un inteligente juego con el sustantivo *umbra* «sombra»:

SI. nec mihi umbra hic usquamst nisi in puteo quaepiamst?
TRA. quid? Sarsinatis ecqua est, si Vmbram non habes?[139]
(*Most.* 769 s.).

O bien cuando se recurre a lo obsceno como complemento de la gracia del equívoco: recuérdese la escena II 2 de *Amphitruo*, con la chispeante doble interpretación que de la palabra *testes* hacen Anfitrión y Alcumena (*Amph.* 821 ss.).

No menos risible que el equívoco lingüístico es la palabrería ridícula pronunciada por un personaje. Como escribió J. B. Hofmann[140], de la lengua familiar saca la comedia «su savia y gracias [a ella] logra sus efectos toscamente enérgicos». Ahora bien, por el mismo camino consigue con mucha frecuencia resultados ridículos muy productivos, como comprobamos en esta avalancha de piropos que en la escena I 2 de *Poenulus* le tributa Milfión a Adelfasia, a instancias de su amo Agorástocles:

mea uoluptas, mea delicia, mea uita, mea amoenitas,
meus occellus, meum labellum, mea salus, meum sauium,
meum mel, meum cor, mea colustra, meu' molliculus caseus—[141]
(*Poen.* 365 ss.).

O esta graciosa comparación que el viejo Nicóbulo de *Bacchides* establece entre su propia persona y una serie de variantes de lo estúpido, por medio de una sucesión de términos que se diría sacados de un diccionario (s-, s-, f-, f-, b-, b-, b-):

Quiquomque ubi sunt, qui fuerunt quique futuri sunt posthac
stulti, stolidi, fatui, fungi, bardi, blenni, buccones,
solus ego omnis longe antideo stultitia et moribus indoctis[142]
(*Bacch.* 1087 ss.).

---

139 «SI. ¿Y no hay sombra para mí en ningún sitio si no es en el pozo?
TR. ¿Y qué? Ya tienes una de Sarsina, si no tienes una de Umbría.»

140 J. B. HOFMANN, *El latín familiar*, trad. esp. de J. Corominas, Madrid, 1958, pp. 3 ss.

141 «Placer mío, delicia mía, vida mía, encanto mío,
ojito mío, labiecito mío, salud mía, beso mío,
miel mío, corazón mío, calostro mío, queso blandito mío...»

142 «A todos los individuos que hay, que hubo y que habrá en el futuro
estúpidos, estultos, fatuos, farfollas, badajos, baldas, bamboches,
yo sólo aventajo con mucho a todos en estupidez y en ignorancia.»

Recordemos también la deliciosa exageración, a base de palabrería inventada, que utiliza el parásito Saturión para advertir que nadie ha habido en su familia que no haya sobrevivido a cuenta de los demás:

pater, auos, proauos, abauos, atauos, tritauos
quasi mures semper edere alienum cibum[143] (*Persa* 57 ss.).

Y la magistral creación de insultos a base de compuestos parlantes, claramente inteligibles, que Sagaristión lanza contra un lenón en la comedia *Persa*:

ausculta ergo, ut scias:
Vaniloquidorus Virginesuendonides
Nugiepiloquidorus Argentumextenebronides
Tedigniloquides Nugides Palponides
Quodsemelarripides Numquameripides. em tibi![144] (*Persa* 701 ss.).

Formaciones cómicas que recuerdan otras muchas creaciones de Plauto, como el *Turpilucricupidus* de *Trin.* 100; las tierras de *Peredia* y *Perbibesia* en *Curc.* 444, y de *Scytholatronia* en *Mil.* 43. Otras formaciones por su parte, como el interminable *Thensaurochrysonicochrysides* de *Capt.* 285, hacen pensar en la influencia de la comedia griega en la concepción de tales palabras jocosas; ahora bien, esto apenas importa de cara al espectador romano, al que a buen seguro le preocupaba mucho menos que a nosotros (y desde luego infinitamente menos que a los filólogos del siglo XIX) la deuda del sarsinate para con los autores de la Νέα.

Pero pasemos a otro elemento decisivo en la creación de un espectáculo popular: el reflejo cómico del mundo conocido por los espectadores. Es evidente que para el pueblo romano, en una época sembrada de interminables guerras que se suceden sin descanso, cuando todavía es mínimo o nulo su conocimiento de unos modos de vida distintos de los habituales en Roma, el Lacio o las poblaciones itálicas vecinas, tendría que resultar sorprendente y atractivo ese mundo griego que ponía ante sus ojos la comedia plautina. Pero también con fre-

---

143 «Mi padre, mi abuelo, mi bisabuelo, mi tatarabuelo, mi bistatarabuelo, mi [tristatarabuelo
cual ratones siempre se alimentaron con la comida ajena.»

144 «Escucha, pues, y lo sabrás:
Falsiloquidoro Vendedoncellónides
Gastabromístides Sacatudinerónides
Diceloquetemerécides Burlónides Embaucónides
Loquetequitides Nuncalorecuperarástides. Ya lo sabes» (Trad. de J. R. Bravo).

cuencia alude Plauto al pueblo romano, al mundo propio de sus espectadores, de un modo convencional, cómico por completo. Bien sabido es que cuando un personaje plautino, que por definición debe de ser un griego salvo raras excepciones, se refiere a un romano, lo designa como *barbarus*, convención que sin duda conocían sus espectadores, y que a buen seguro les causaría gracia[145].

Es curioso que defina al *barbarus* en cuestión el hecho de tratarse de un individuo más serio, menos jocoso y festivo que los personajes normales de las comedias, razón por la que no suele salir bien parado. No obstante, es indudable que esa burla a que se le somete resultaría simpática al público, y con semejante intención se hace. No cabe duda de que Plauto se daba perfecta cuenta de lo apropiado que resultaba para sus fines cómicos el que en la escena I 2 de *Bacchides* el disoluto joven Pistoclero contestase con estas palabras a los severos consejos de su pedagogo Lido, acusándolo de forma velada pero perceptible de comportarse como un zafio, es decir, como un romano auténtico:

> *o Lyde, es barbarus;*
> *quem ego sapere nimio censui plus quam Thalem,*
> *is stultior es barbaro poticio...*[146] (*Bacch.* 121 ss.).

El mismo sentido descubrimos cuando el granjero Olimpión, en *Casina*, deseoso de una cena festiva con motivo de su boda, aclara que no le apetece al insípido modo romano:

> *ego iam intus ero, facite cenam mihi ut ebria sit.*
> *sed lepide nitideque uolo, nil moror barbarico bliteo*[147]
> (*Cas.* 746 s.).

Muy interesante es el final del monólogo con que abre el acto III de *Captiui* Ergásilo, lamentándose de que ya nadie quiera invitar a comer a un parásito (*Capt.* 489-495). Es difícil encontrar un pasaje

---

[145] Sobre este asunto puede verse, para más detalle, A. Pociña, «El *barbarus* en Plauto: ¿crítica social?», *Helmantica* 27 (1976), pp. 425-432 (también en A. López y A. Pociña, *Estudios sobre comedia romana*, cit., pp. 211-219).

[146] «Oh, Lido, eres un bárbaro;
quien yo pensaba que sabía mucho más que Tales,
resulta más tonto que un niño bárbaro...».

Sobre este personaje, cfr. B. García-Hernández y L. Sánchez Blanco, «Lydus barbarus (Pl. *Bacch.* 121-124). Caracterización cómica y función dramática del pedagogo», *Helmantica* 44 (1993), pp. 147-166.

[147] «Yo entro en seguida; preparadme una cena abundante.
Pero algo elegante y delicado, nada de espinacas a la romana.»

más lleno de romanidad en la comedia plautina. Notemos, en primer lugar, que es un parásito quien habla, el tipo más propiamente griego en las piezas de Plauto; el acuerdo de todos en no invitarlo lo compara al de los vendedores de aceite del Velabro, una alusión a un elemento propio de la vida diaria y real de la Urbe. A continuación (si no hemos de ver también un doble sentido en llamar parásitos a quienes *obambulant in foro*), Ergásilo se propone dictar una ley, semejante en todo a una *lex barbarica,* que evidentemente debe hacer referencia a una *lex annonaria* que conocía el público. Los elementos de la lengua jurídica romana con que entreteje su ridículo decreto, especie de parodia[148] de una ley auténtica, sin duda completan la maestría de este pasaje cómicamente muy rentable. Se puede comparar con la decisión muy parecida del parásito Gelásimo en *Stichus*, el cual, ante una situación muy parecida, ha de aprender *mores barbaros* y venderse públicamente (*Stich.* 193 ss.).

El juego se repite en Plauto, señal de que funciona bien ante el público: lo volvemos a encontrar en la afirmación de Escerpanión en *Rudens* (583) de que no le apetece de ningún modo llevarse a casa un *barbarum hospitem*; también en la alusión en *Mostellaria* (828) a un *pultiphagus opifex barbarus*. Desde el punto de vista teatral, resulta sin duda magistral un momento de *Poenulus* en el que, con una ruptura de la ilusión escénica verdaderamente original, son los actores quienes nos dicen que las monedas a que se están refiriendo no son tales, sino «monedas cómicas», suplidas por lo que comen los bueyes en Barbaria, es decir, en el mundo de los espectadores:

> *aurum est profecto hic, spectatores, comicum:*
> *macerato hoc pingues fiunt auro in barbaria boues:*
> *uerum ad hanc rem agundam Philippum est: ita nos*
> *adsimulabimus*[149] (*Poen.* 597 ss.).

Sin duda la más conocida y comentada de estas alusiones cómicas a gentes romanas es la referente a la prisión de un *poeta barbarus*, que no puede ser otro que el dramaturgo Gneo Nevio, en la comedia *Miles gloriosus* (211-212)[150]. Y una sola vez, en fin, encontramos el adjetivo *Ro-*

---

[148] Que no resulta nada sorprendente en una comedia como *Captiui*, analizada por J. BLÄNSDORF, «Un trait original de la comédie de Plaute: le goût de la parodie», *CahiersGITA* 9 (1996), pp. 133-151, esp. pp. 148-150, como una de las piezas en que destaca de modo especial el manejo de la parodia por parte de Plauto.

[149] «Desde luego aquí hay oro, espectadores, pero cómico:
con este oro, macerado, se ceban los bueyes en Barbaria;
pero para representar esta escena son Filipos: así lo simularemos nosotros.»

[150] A nuestro modo de ver éste es el único ejemplo que justificaría de forma aceptable la interpretación de *barbarus* / *barbare* por parte de Plauto como una manifestación, expresada

manus en nuestro comediógrafo, para referirse a unos remeros que no salen tampoco muy bien parados: entre los insultos que dirige el militar Antemónides al lenón Hanón en la escena V 5 de *Poenulus*, le llama:

deglupta maena, sarrapis sementium,
manstruca, halagora, sampsa, tam autem plenior
ali ulpicique quam Romani remiges[151] (*Poen.* 1312 ss.).

Una alusión que con toda seguridad haría estallar en carcajadas a los mismos remeros del Tíber que pudiesen encontrarse en las gradas del teatro.

Pero peor parados salen todavía otros pobladores de Italia en las comedias de Plauto. En primer lugar, es indudable que los romanos de su tiempo se burlaban de los habitantes de Preneste, como comprobamos en nuestro comediógrafo y en Nevio, sin duda en su calidad de ciudadanos de urbe grande que, ayer como hoy, se sienten superiores a provincianos y campesinos. En uno de los fragmentos del perdido comienzo de *Bacchides* alguien decía:

Praenestinum opino esse, ita erat gloriosus[152] (*Bacch.* 12).

Por supuesto, ayer como hoy también, una de las causas más frecuentes de burla era el modo de hablar palurdo y lugareño que se atribuye a las gentes de fuera de Roma, por ejemplo los prenestinos, según se documenta en dos comedias (*Trin.* 609; *Truc.* 691).

Una sola vez se refiere Plauto al pueblo etrusco, en concreto a una rara costumbre de las mujeres de Etruria, que parece ser que se prostituían hasta el momento de su matrimonio:

---

con ambigüedad y autoironía, de un deseo de diferenciación con relación a los originales griegos. Así lo entiende G. Petrone, *Teatro antico e inganno: finzioni plautine*, cit., pp. 33-37 («in questo contesto esprime con voluta ambiguità e auto-ironia il desiderio di differenziazione, con una diminuzione di sè che è in realtà esaltazione della propria diversità: la consapevolezza, in conclusione, della individualità artistica», p. 37). Nosotros no creemos, a pesar de la excelente argumentación de la profesora de Palermo, que la totalidad de los pasajes en que Plauto emplea *barbarus* / *barbaria* / *barbare* apoye ese planteamiento. En cambio, en un orden de cosas muy distinto, no nos parece inadecuado titular como *Plautus barbarus* un libro destinado a estudiar los aspectos originales, no griegos, de seis comedias (*Asin.*, *Curc.*, *Most.*, *Persa*, *Stich.* y *Truc.*), tal como hacen E. Lefèvre, E. Stärk y G. Vogt-Spira, *Plautus barbarus. Sechs Kapitel zur Originalität des Plautus*, Tübingen, 1991, autores de abundantes estudios sobre la comedia plautina en los que insisten en la importancia del elemento preteatral itálico, a costa de relegar en idéntica medida su deuda para con la comedia griega.

[151] «Sardina desollada, desharrapado,
andrajoso, hominicaco, que apestas más
a ajo y cebolla que los remeros romanos» (Trad. de J. R. Bravo).

[152] «Supongo que sería de Preneste, tan fanfarrón como era.»

. . . non enim hic ubi ex Tusco modo
tute tibi indigne dotem quaeras corpore[153] (*Cist.* 562 s.).

Utilizando el mismo recurso, hemos recordado ya el juego de palabras en *Mostellaria* (769 s.) entre *umbra* «sombra» y *Vumbra* «mujer de Umbría». Pero sin duda el ejemplo más logrado se encuentra en el bien conocido juramento que hace Ergásilo *per urbes barbaricas* en el acto IV de *Captiui* (879 ss.).

Alusiones pasajeras a elementos propios de la vida romana aparecen con esa gran frecuencia estudiada de forma pormenorizada por A. López[154], por J. N. Hough[155], y por otros muchos autores. Por supuesto, Plauto es absolutamente consciente de que, siempre que las hace, incurre en anacronismo y en contravención del principio de que las comedias transcurren en ambiente griego y con personajes griegos; por tanto, la justificación obvia está en la creencia, sin duda certera, de que la representación ante los espectadores y espectadoras de estos rasgos típicos de la vida romana o de alguna alusión, siempre pasajera, a hechos contemporáneos, tiene una rentabilidad cómica indudable, de la que en cambio no quiso echar mano nunca el más serio y riguroso Terencio, reacio siempre a contravenir las reglas dramáticas establecidas. Conviene notar, de todos modos, que en la mayoría de los casos, quizá en su totalidad, no se encuentra nada que, en nuestra opinión, pueda interpretarse como crítica social, partidismo político, dura censura, etcétera. A la larga no parece haber mucho más que una burla de la manera rústica de hablar el latín los prenestinos, o una crítica de la rudeza de las costumbres de los romanos realizada desde una aparente prespectiva griega.

Un elemento en principio propio de la comedia es la crítica social, bien se trate de crítica individual, de grupos sociales o de instituciones. En el mundo greco-latino resulta indudable que a este tipo de crítica se prestaba mucho mejor la comedia que la tragedia, debido a su reflejo de

---

[153] «... en efecto no aquí, donde, al modo etrusco,
tú misma tendrás que ganarte la dote indignamente con tu cuerpo.»
Sobre estos dos versos monta una atractiva teoría M. Renard, «La *Cistellaria* de Plaute et les menées étrusques en faveur de Cartague (204 avant J.-C.)», *Latomus* 2 (1938), pp. 77-83. Plauto aludiría a una costumbre de las mujeres etruscas, inadmisible desde el punto de vista romano, semejante a la que Heródoto (I 93) atribuye a las mujeres lidias; la razón de tan extraña referencia se debería a que en 204, año en que habría que colocar la comedia según Renard, los etruscos son partidarios de los cartagineses, y en otro pasaje de *Cistellaria* (vv. 197-202) se expresa el deseo de que los romanos venzan sobre éstos. Resulta simpática esta posibilidad de un Plauto patrióticamente movido por una situación de actualidad.

[154] A. López López, «Sociedad romana y comedia latina», en *Curso de Teatro Clásico*, Teruel, 1965, pp. 19-45 (revisado en «Reflejos de la sociedad romana en las comedias. El caso de Plauto», en A. Pociña y B. Rabaza (eds.), *Estudios sobre Plauto*, Madrid, 1998, pp. 3-46).

[155] J. N. Hough, «Miscellanea Plautina: Vulgarity, Extra-Dramatic Speeches, Roman Allusions», *TAPA* 71 (1940), pp. 186-198.

unas circunstancias y un ambiente más cercanos a los de todos los días, con unos personajes más identificables con los espectadores y sus experiencias. Es ilustrativa en este sentido aquella famosa pregunta de un gran admirador y conocedor de Menandro, Aristófanes de Bizancio: ὦ Μένανδρε καὶ βίε, πότερος ἄρ' ὑμῶν πότερον ἀπεμιμήσατο[156].

Sabido es que en la crítica de personas, instituciones, creencias, basó buena parte de sus obras Aristófanes, haciendo una comedia social en el más amplio sentido de la palabra, que muere al tiempo que las libertades de la *pólis* en el año 404 a.C. Bien comprendieron los dramaturgos de la Νέα que la comicidad crítica de Aristófanes no se podía continuar, y en ello les siguieron a pies juntillas los comediógrafos latinos. Si en Gneo Nevio pudimos ver todavía aflorar la crítica personal, que tan grande eco tendría en los oídos siempre malintencionados del público, en Plauto no la encontramos ya en parte alguna: jamás hay en nuestro comediógrafo nombres propios de romanos.

Más fácil es burlar la censura[157] con la crítica de grupos sociales determinados; crítica que, precisamente debido al hecho de estar contenida en una obra cómica, un tipo de literatura ligera por definición, es objeto de una mayor transigencia, lo cual no impide que muy a menudo esa censura desenfadada tenga tanto valor crítico como si se hiciese de forma seria y rigurosa. Es evidente que la comedia plautina se prestaba muy bien a esa crítica, centrándose globalmente sobre sus diferentes tipos de personajes, desde la matrona a la prostituta, desde el respetable *senex* al nefasto traficante de muchachas. Ahora bien, todos estos personajes aparecen a lo largo de todas las obras en función de su papel cómico: así, en toda ocasión se presenta al cocinero como un individuo esencialmente ladrón:

> *BALLIO. forum coquinum qui uocant stulte uocant,*
> *nam non coquinum est, uerum furinum est forum*[158]
> (*Pseud.* 790 s.).

Ello está concebido exclusivamente para conseguir un fin cómico, subiendo a la escena a un personaje caracterizado de forma muy apta para hacer reír, entre otras razones por sus bien conocidas «uñas largas»[159].

---

[156] Sirian. ap. Hermog. 2, 23 Rabe: «Menandro y vida, ¿cuál de vosotros imitó al otro?».

[157] Sobre la censura en relación con el teatro de esta época, cfr. L. ROBINSON, «Censorship in Republican Drama», *CJ* 42 (1946), pp. 147-150; y sobre la censura en general, el siempre aconsejable libro de L. GIL, *Censura en el mundo antiguo*, Madrid, 1961.

[158] «BA. Los que al foro de los cocineros le llaman así, obran tontamente,
porque no es de los cocineros, sino el foro de los ladrones.»

[159] Sobre la utilización del personaje del cocinero en la comedia griega y romana sigue siendo imprescindible el excelente estudio de H. DOHM, *Mageiros; die Rolle des Kochs in der griechisch-römischen Komödie*, Múnich, 1964.

Para recordar otro caso, el lenón, personaje que continuamente resulta escarnecido y castigado, está concebido como exageradamete brutal, inmoral, obsceno, con el fin de colaborar a la complicación de la trama, dificultando y retardando el feliz desarrollo de la acción, todo lo cual debe pagar con su cómico castigo final. Ni que decir hay que la sociedad romana conocería en realidad ese mundo sórdido y repugnante de lenones y alcahuetas, y que el espectador disfrutaría con su fin desgraciado; pero que Plauto desconfiaba, con sobrados motivos, del éxito que pudiera tener toda crítica presentada en el transcurso de una comedia parece demostrarlo esta reflexión del pescador Gripo en la escena IV 7 de *Rudens*:

> *Spectaui ego pridem comicos ad istunc modum*
> *sapienter dicta dicere, atque is plaudier,*
> *quom illos sapientis mores monstrabant poplo:*
> *sed quom inde suam quisque ibant diuorsi domum,*
> *nullus erat illo pacto ut illi iusserant*[160] (*Rud.* 1249 ss.).

Hasta qué punto la crítica social es ajena a la obra de Plauto lo muestra su modo de reflejar el hecho de la sociedad esclavista que presenta su comedia y que es normal en la Roma de su tiempo. La importancia preponderante que Plauto ha concedido al esclavo en sus comedias la estudia con acierto y rigor E. Fraenkel en el capítulo VIII de su *Plautinisches im Plautus*[161]: el esclavo resulta ser el personaje que mejor se presta a los planes cómicos de nuestro autor: ésa es la razón de que le haya concedido un papel predominante en las comedias, en detrimento de otros personajes. Es curioso notar la frecuencia con que se interpreta como injusta e irracional la situación de los esclavos, pero que Plauto no se preocupaba del hecho social en sí (cosa que por otra parte no debe sorprendernos en modo alguno en una sociedad de concepción esclavista), lo demuestra la despreocupación con que en general soportan los siervos plautinos su desventurada situación; el *seruus* de las comedias es el *dux*, el *imperator* a lo largo de la trama, y en definitiva casi siempre el triunfador y el héroe. Es cosa obvia que esto no responde a la realidad de la sociedad romana contemporánea[162]; no lo es menos que

---

[160] «Hace ya tiempo que he visto yo a los cómicos de igual modo
decir sabias sentencias, y ser aplaudidos
cuando mostraban aquellas sabias costumbres a las gentes:
pero cuando marchaban de allí y volvían cada cual a su casa,
ninguno se comportaba del modo que aquéllos habían mandado.»

[161] Cfr. E. Fraenkel, *Elementi plautini...*, cit., pp. 223-241.

[162] Cfr. E. Fraenkel, *loc. cit.*; P. P. Spranger, *Historische Untersuchungen zu den Sklavenfiguren des Plautus und Terenz*, Mainz, 1961; J. C. Dumont, «La strategie de l'esclave

Plauto utiliza al esclavo griego para hacer reír (cosa que no podría hacer con el *senator,* el *consul,* etcétera, y mucho menos con un senador o un cónsul determinados, de la vida real). Creemos que es un craso error pretender encontrar en las comedias una intención distinta.

Lo mismo puede decirse del resto de los personajes de la comedia plautina, de la que ya hemos señalado que es rasgo característico la casi invariable constancia de un mismo tipo de ellos, convención esencial en el teatro cómico. Dejando a un lado algunos de importancia muy secundaria, casi siempre meras presencias (a veces ni esto) sin voz y de mero relleno (por ejemplo *uirgines, lorarii, pueri, ancillae*...), podemos reducir los tipos plautinos a los nueve siguientes, enumerados por orden de frecuencia: *seruus* (37, repartidos entre la totalidad de las comedias), *senex* (29, en 17 comedias), *adulescens* (28, en 17 comedias), *meretrix* (12, en 9 comedias), *matrona* (10, en 8 comedias), *parasitus* (8, en 8 comedias), *leno* (5, en 5 comedias) / *lena* (3, en 2 comedias), *coquus* (7, en 6 comedias), *miles* (6, en 6 comedias). Innecesario parece advertir la poca variedad que ello supone para una producción tan amplia como es la de Plauto; pero esa variedad, por convención, ni siquiera se pretende: téngase en cuenta que, en general, son tipos constantes, perfectamente estructurados y caracterizados por un mismo modo de pensar y actuar.

A pesar de tan corto número, vemos aparecer entre ellos tipos sociales y humanos bastante diversos: libres y esclavos, trabajadores y parásitos, jóvenes y viejos, severos y libertinos, hombres y mujeres... Podría pensarse a primera vista que, dada esa constancia en las características de cada uno de esos grupos restringidos de personajes, y dadas también esas diferencias que los oponen entre sí, resultaría fácil realizar un análisis de los mismos y tratar de ver en qué medida se acercarían o no a la sociedad romana contemporánea, e incluso buscar la opinión, positiva o negativa, que Plauto tenía sobre ellos. Sin embargo, insistimos en sostener que aquí más que nunca nos parece inútil todo intento, al menos si pretendemos trabajar sin juicios previos. Los personajes de Plauto están siempre concebidos en función del papel que desempeñan en la obra. Así, la *matrona* resultará en general un personaje gruñón, al que el marido no se cansa de criticar[163]. En el lado opuesto aparece, como es na-

---

plautinien», *REL* 44 (1966), pp. 182-203; C. Stace, «The slaves of Plautus», *G & R* n. s. 15 (1968), pp. 64-78; E. Coleiro, «Lo schiavo in Plauto», *Vichiana* 12 (1983), pp. 113-120; M. G. Alliand, «La figura del servo nelle commedie di Plauto», *Zetesis* 8 (1988), pp. 27-45; H. Parker, «Crucially funny or Tranio on the couch: Rhe *Servus callidus* and jokes about torture», *TAPhA* 119 (1989), pp. 233-246; B. Rabaza *et al.*, «El *servus* en la *palliata* plautina: la *servi facultas* como ficción del espacio de poder», en *Homenaje a Aida Barbagelata*, Buenos Aires, 1994, tomo I, pp. 265-271; etcétera.

[163] Lo cual no impide que tengamos buenos ejemplos de matronas, concordes con la idea tradicional de la severa y admirable matrona romana, cuando las circunstancias de la

tural, la *meretrix*, tipo social a todas luces censurable. Y sin embargo, la meretriz plautina, al igual que el joven disoluto, o el esclavo que se burla de su amo, son «héroes» de la comedia, sus personajes simpáticos; la crítica que de ellos se pueda encontrar carece por completo de importancia, por estar totalmente desprovista de intención.

Del mismo modo nos parece fuera de lugar buscar en la figura del *miles*, el militar fanfarrón, una crítica de tipos semejantes en la sociedad contemporánea. El *miles* de Plauto[164] reproduce un personaje típico de la comedia griega, el ἀλαζών, y a su vez servirá de modelo a los militares fanfarrones, cobardes y bocazas de la comedia española, italiana, francesa, inglesa. Pero un personaje constante y rentable en comedias de épocas tan distantes y sociedades tan distintas como son la del Pyrgopolinices o el Polymachaeroplagides de Plauto, y el Matamore de Corneille, el Don Armado de Shakespeare, o el Centurio de Fernando de Rojas, ha de interpretarse como un elemento esencialmente cómico, muy productivo, y nada más. La Roma de Plauto sigue una carrera, ininterrumpida ya por varios siglos, de expansión de sus fronteras por medio de una serie continua de guerras contra otros pueblos: los *milites* son en ella cosa de todos los días..., ¿también los *gloriosi*? Es de pensar que sí. Ello haría que el recurso del militar fanfarrón burlado resultase mucho más adecuado para conseguir la risa y el aplauso. No obstante, una burla preconcebida y con intención determinada nos parece insostenible. Por medio de Livio y Suetonio sobre todo[165] conocemos los *carmina triumphalia*, los versos que cantaban los soldados romanos al celebrar el triunfo de su general, al que no siempre alababan; evidentemente, el triunfo de por sí les ofrecía esa libertad de desahogarse, de ensalzar o vituperar a su jefe; pero una crítica fuera de esa situación especial, excepcional y transitoria, no era en modo alguno admisible.

---

comedia así lo exigen, como es el caso de Alcumena en *Amphitruo* o Eunomia en *Aulularia*. Sobre este personaje en Plauto, cfr. G. Petrone, «Ridere in silenzio. Tradizione misogina e trionfo dell'intelligenza femminile della commedia plautina», en R. Uglione (ed.), *Atti del II Convegno nazionale di studi sulla donna nel mondo antico*, Turín, 1989, pp. 87-103; B. Rabaza, A. Pricco, D. Maiorana y L. Pérez, «Un espacio de ruptura del verosímil dramático en Plauto: la matrona», *Revista de Letras* (Rosario) 2 (1990), pp. 69-73; F. García Jurado, «Las críticas misóginas a las matronas por medio de las meretrices en la comedia plautina», *CFCLat* 4 (1993), pp. 39-48; etcétera.

[164] Cfr. E. de Saint Denis, «Un grotesque de la comédie latine, le soudard», *LEC* 32 (1964), pp. 130-146 (también en *Essai sur le rire et le sourire des latins*, París, 1965, pp. 93-110; J. Collart, «Le soldat qui ne chante pas; quelques remarques sur le rôle du *miles* chez Plaute», *REL* 47 bis *(Mélanges Marcel Durry)* (1970), pp. 199-208; W. Hofmann, «Der Bramarbas in der girechisch.römischen Komödie», *Eos* 59 (1971), pp. 271-280; B. Cardauns, «Der *miles gloriosus* der römischen Komödie», en AA. VV. *Ares und Dionysos. Das Furchtbare und das Lächerliche in der europäischen Literatur*, Heidelberg, 1981, pp. 47-59; etcétera.

[165] Cfr. Liv. 4, 19, 20; 4, 53, 11; 10, 39, 9; Suet. *Iul.* 49-50.

Como excepción de cuanto venimos diciendo hay que recordar el monólogo con que abre el acto IV de *Curculio* el corago de esta comedia (*Curc.* 461-486). Se trata de un pasaje sin conexión alguna con el resto de la pieza, dicho por un personaje ajeno a la misma, al que difícilmente se le puede encontrar otra explicación que no sea el deseo de alargar, por medio de un cuadro de las costumbres romanas plagado de comicidad, una comedia que resultaba especialmente corta. Concebido con gran maestría, echa mano sin embargo de recursos que no son normales en Plauto, y que lo convierten en caso único en la totalidad de su producción, y además de ello en labios del único corago que encontramos en la producción plautina llegada a nuestras manos. Por lo demás, los pocos alcances y reducidos límites en que se mueve esta esporádica crítica social de las costumbres romanas pueden comprobarse con su lectura.

De este rápido análisis de algunos aspectos de la concepción y estructuración de la comedia de Plauto resulta obvio que nuestro dramaturgo, partiendo de un profundo conocimiento de su público, trata de ofrecerle un espectáculo ante todo jocoso, sirviéndose para ello de todas las posibilidades a su alcance: recursos lingüísticos, equívocos y absurdos, movimiento escénico, vestimenta, reflejo cómico de la vida cotidiana, etcétera. Plauto crea un mundo propio de sus comedias que no puede equipararse con la sociedad romana contemporánea: en la Roma de los siglos III y II a.C. no se ven esos esclavos tan libres, vividores y en el fondo siempre felices y risueños, que amenazan y se burlan impunemente de sus amos. El propio Plauto lo indica claramente, cuando hace decir a Pséudolo en un monológo:

sed quasi poeta, tabulas quom cepit sibi,
quaerit quod nusquam gentiumst, reperit tamen,
facit illud ueri simile quod mendacium est,
nunc ego poeta fiam: uiginti minas,
quae nunc nusquam sunt gentium, inueniam tamen[166] (*Pseud.* 401-405).

En un teatro concebido de este modo no tiene cabida la crítica social. Que Plauto no sólo no la intenta, sino que ni siquiera refleja en sus comedias las inquietudes personales que el autor pudiera tener, cosa que suele verse reflejada tantas veces en autores que no se lo han propuesto de forma deliberada, nos parece que resulta absoluta-

[166] «Pero igual que el poeta, cuando coge las tablillas,
busca lo que no hay en parte alguna, y sin embargo lo encuentra,
convierte en verosímil lo que es mentira,
yo también me volveré poeta: las veinte minas
que no hay en parte alguna, sin embargo las hallaré.»

mente claro en una lectura cuidadosa del maravilloso legado de nuestro comediógrafo.

Así las cosas, ¿cómo interpretamos nosotros la figura de Plauto? El sarsinate es un hombre que vive en la Roma de su tiempo, conoce sus gentes, sus inquietudes, sus comportamientos; sobre todo, conoce a los romanos y a las romanas cuando asisten a los espectáculos, tan bien como nuestro Lope de Vega al público de los corrales de comedias. Plauto, como el español, podría haber dicho, *mutatis mutandis*:

> y escribo por el arte que inventaron
> los que el vulgar aplauso pretendieron;
> porque, como las paga el vulgo, es justo
> hablarle en necio para darle gusto[167].

Esta concepción popular de la comedia por parte de Plauto se refleja de maravilla en uno de sus recursos más curiosos, la ruptura de la ilusión escénica, utilizado por Plauto sobre todo para luchar contra el aburrimiento del espectador.

Con frecuencia el recurso de dirigirse el actor a su público no entraña una auténtica ruptura de la ilusión escénica: el espectador es interpretado como un grupo de actores más, que están implicados en la intriga[168]. A este tipo responden hasta un medio centenar de casos, que aparecen a lo largo de todas las comedias de nuestro autor[169]. Se trata de un cómicamente productivo tipo de relación actor-espectador que sólo en contadísimas ocasiones, y éstas de dudosa interpetación, aparece en Terencio, siempre de forma más velada y sin finalidad cómica de ningún tipo[170]. La lectura comparada de las comedias de Plauto y de Terencio resulta, como en tantos otros aspectos, llamativa en éste: es algo que ya señalaba con interés Evancio en su *De comoedia* con esta observación: *illud quoque mirabile in eo (= Terentio) ... quod nihil ad populum facit actorem uelut extra comoediam loqui, quod uitium Plauti frequentissimum* (*de com.* 3, 8).

Evancio califica el recurso de *uitium* y, en efecto, resulta arcaico, rudimentario, infantil, propio de un teatro incipiente en su formación,

---

[167] Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, 45-48.

[168] Sobre la ruptura de la ilusión en el teatro latino, cfr. W. Kraus, «*Ad spectatores* in der römische Komödie», *WS* 52 (1934), pp. 66-83; R. Crahay y M. Delcourt, «Les ruptures d'illusion dans les comédies antiques», *AIPhO* 12 (1952), pp. 83-92; A. Pociña, «Recursos dramáticos primordiales en la comedia popular latina», *CFC* 8 (1975), pp. 239-275, esp. 249-252; etcétera.

[169] Por ejemplo *Amph.* 998; 1005-1006; *Aul.* 715-721; *Cas.* 685-688; 949-953; *Cist.* 146-148; 678; *Men.* 880-881; *Merc.* 267; 313-315; 851; *Mil.* 19-23; 861-862; *Most.* 279-281; *Stich.* 218-224; 579-581; 674-677; 708-709; 734; *Truc.* 109; 482-483; etcétera.

[170] Cfr. Ter. *Andr.* 828-832; *Eun.* 297-301; *Hec.* 865-868.

o dirigido a un público elemental. Así lo interpretan M. Crahay y M. Delcourt[171], quienes, a propósito de la súplica que hace Menecmo a los espectadores de que no digan por dónde se ha ido (*Men*..880-881), señalan que es un «procédé qui est encore employé aujourd'hui, dans les représentations pour enfants, et qui transporte en joie le public ravi». Ven en el rudimentario procedimiento una respuesta a la necesidad de formar al público para su asistencia a un tipo determinado de espectáculo: es la razón que encuentran para el hecho de que Aristófanes recurriese cada vez menos a su empleo a medida que avanzaba su producción en el tiempo, con lo que los espectadores iban acostumbrándose progresivamente a ella; en el mismo sentido, explican que Plauto lo utilizase, y Terencio en cambio ya no lo hiciese. Si bien estamos básicamente de acuerdo con estas ideas, estimamos que en el caso de los dos comediógrafos latinos no habría que subestimar la posición personal de ambos ante el recurso, y la valoración que uno y otro hicieron del mismo como un efecto fuertemente cómico, si bien un poco tosco y rudimentario.

Lo mismo puede decirse de la despedida de las comedias. Llegado el desenlace, Plauto ansía un aplauso claro de sus espectadores, que hará que la última obra estrenada se considere un éxito en las conversaciones de las calles, lo que a su vez garantizará la aceptación por parte de los ediles de la comedia que pretenda estrenar a continuación. De este modo, es precisamente en los últimos versos de las piezas, inmediatamente anteriores a la súplica final de aplauso[172], donde el comediógrafo pone todo su arte y su oficio, todo su conocimiento del público, para obligarle a reír y a despedirse aplaudiendo.

Terencio solicita el aplauso con una cláusula constante, sin gracia alguna: un simple *plaudite!* tres veces[173], y la expresión más cortés y formalizada *uos ualete et plaudite* en las tres ocasiones restantes[174]. Completamente distintos resultan los finales plautinos; en ellos, antes de solicitar el aplauso, se recordará algo que guste de forma especial a los asistentes: el desgraciado fin del lenón (*Persa* 858), el castigo del adúltero (*Mil.* 1433-1437), etcétera; se le dará un motivo para aplaudir: hacerlo *more maiorum* (*Cist.* 782-787), *Iouis summi causa* (*Amph.* 1146), o para librar al *senex* de que le pegue su mujer si aplauden bien (*Asin.* 942-948). Finales especialmente curiosos resultan los de *Menaechmi, Casina* o *Mercator,* y verdaderos hallazgos aquéllos en que se habla de invitar a un banquete a los espectadores...

---

[171] «Les ruptures d'illusion...», cit., p. 89.

[172] Sobre este recurso, cfr. G. MONACO, «*Spectatores, plaudite*», en *Studia Florentina A. Ronconi oblata*, Florencia, 1970, pp. 255-273.

[173] Ter. *Andr.* 981; *Hec.* 880; *Ad.* 997.

[174] Ter. *Eun.* 1094; *Haut.* 1067; *Phorm.* 1055.

para el día siguiente (*Pseud.* 1332-1335); o no invitarlos, porque ya se sabe que van a cenar a otro lugar, o, en caso contrario, hacerlo para dentro de dieciséis años (*Rud.* 1418-1423); o bien optar por la solución más económica de decirles simplemente que se vayan a pasarlo bien a sus casas:

> *uos, spectatores, plaudite atque ite ad uos comissatum*[175] (*Stich.* 775).

De este modo Plauto, que ya hace reír al público antes de comenzar la obra, en el prólogo, le acaba solicitando el aplauso del modo más gracioso posible. En ello está la esencia del fenómeno plautino: el interpretar la comedia como un conjunto de situaciones, personajes y recursos destinados a hacer pasar unos momentos agradables a romanos y romanas, una gente que no se ha acostumbrado, ni se acostumbrará nunca, a ser un público serio, formal, que vaya al teatro como quien va a la escuela.

IX. Pasemos ahora a un estudio del manejo por parte de Plauto de los diversos signos dramáticos susceptibles de análisis en la construcción de sus comedias. Para hacerlo con todo el detalle posible, examinaremos tan sólo una de ellas, *Aulularia*[176], considerando que los procedimientos que analizamos y las conclusiones a que llegamos son, por supuesto, aplicables a la totalidad de la producción de nuestro comediógrafo. Como punto de arranque, hemos de partir del hecho de que los dramaturgos romanos no cayeron en la posibilidad de deslindar en sus escritos texto literario y acotación escénica, cuando la verdad es que texto y acotación son necesarios en el drama, en el que la palabra no es más que uno de sus múltiples signos, a la que se adhieren y complementan los múltiples que configuran el espectáculo[177]. Ello explica que hoy en día sea preciso analizar con todo detalle los dramas latinos si se pretende tener una idea más o menos aproximada de cómo se representaron en la Antigüedad. Y ese análisis servirá al mismo tiempo para no caer en la tentación de interpretar como producto de la ineptitud gran número de pasajes de dramas latinos en los que un monólogo o un diálogo tienen un fin que hoy consideraríamos esencialmente propio de una acotación.

---

[175] «Vosotros, espectadores, aplaudid, e id a hacer la fiesta a vuestras casas.»

[176] A. LÓPEZ y A. POCIÑA, «Los signos dramáticos en el texto literario de la *Aulularia* de Plauto», *Est. de Fil. Latina* (Granada) 2 (1982), pp. 102-132 (versión revisada en A. López - A. Pociña, *Estudios sobre comedia romana*, cit., pp. 221-256).

[177] Cfr. T. KOWZAN, *Literatura y espectáculo*, versión cast. de M. García Martínez, Madrid, 1992, *passim*.

Como señala Tadeusz Kowzan, «los signos y sus sistemas también pueden clasificarse según los sujetos de la volición, es decir, los personajes que los crean por su voluntad (puesto que todo signo artificial implica una creación voluntaria). Ante todo, tenemos el autor dramático; él es principalmente creador de los signos de la palabra, pero puede inspirar, mediante el texto mismo o participando en los ensayos, signos pertenecientes a todos los demás sistemas»[178]. En el caso del teatro latino, es el texto el que puede y debe contener todos los signos que el autor considere necesarios, incluso si pertenecen a sistemas que no sean la palabra, porque, ya lo hemos dicho, el teatro latino desconoció la acotación. A muy graves incoherencias puede arrastrar el no tener siempre presentes estas nociones en el análisis del teatro antiguo.

1. Personajes de Aulularia

He aquí el reparto de *Aulularia*, según puede leerse en la edición oxoniense de Wallace M. Lindsay:

PERSONAE
LAR FAMILIARIS PROLOGVS
EVCLIO SENEX
STAPHYLA ANVS
EVNOMIA MATRONA
MEGADORVS SENEX
STROBILVS SERVVS
CONGRIO } COCI
ANTHRAX }
PYTHODICVS SERVVS
LYCONIDES ADVLESCENS
PHAEDRIA VIRGO
TIBICINAE

Como ocurre siempre en la comedia latina, los personajes son caracterizados por medio de un mero sustantivo, con el que se refiere de modo muy general su sexo, condición, edad, profesión. Sin embargo, esta caracterización no resulta tan pobre como podría pensarse a primera vista, si tenemos en cuenta el reducido número de tipos que suele utilizar la *palliata*, con unas características muy marcadas y constantes,

[178] «El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo», en T. V. Adorno *et al.*, *El teatro y su crisis actual*, Caracas, 1969, p. 53.

que ya hemos señalado y que limitan los personajes centrales de las comedias de Plauto a sólo nueve tipos[179]. En el caso de *Aulularia*, la representación exige contar con los siguientes personajes[180]:

3 *serui*: Estrobilo, Pitódico, y un esclavo de Licónides.
2 *senes*: Euclión, Megadoro.
1 *adulescens*: Licónides.
1 *matrona*: Eunomia.
2 *coqui*: Congrión, Antrace.
1 *anus*: Estáfila.

No es probable que Fedria, la hija de Euclión, apareciera en el desenlace perdido de la comedia; en todo el texto conservado, tan sólo se la oye lamentarse en una ocasión, llegado el momento del parto que intenta ocultar[181].

Según puede observarse, los personajes corresponden en su casi totalidad a cinco de los grupos habituales en Plauto. Ahora bien, es indudable que, si el comediógrafo hubiese deseado caracterizar de algún modo, física o psíquicamente, a cualquiera de ellos, habría recurrido al texto literario para reflejar los rasgos deseados. Pero veamos qué nos ofrece el *texto A* en este sentido, a propósito de algunos personajes:

– Euclión: según el reparto, un *senex*. Es curioso que como *senex* se le presenta en múltiples ocasiones[182]; sin embargo, el rasgo más característico de su persona, según quiere hacer notar Plauto por medio del texto literario, es la *pauperies*: como *pauper, pauperculus, inops,* se le define a cada paso[183]. A la pobreza se viene a sumar el hecho de que Euclión es un tacaño, un hombre *parcus*[184], y poco elegante, in-

---

[179] Cfr. A. Pociña, «Recursos dramáticos primordiales en la comedia popular latina», cit., p. 241.

[180] Lo cual no debe llevarnos a la rápida deducción de que hacían falta diez actores, pues hay que tener en cuenta que un actor puede desempeñar más de un papel, de acuerdo con una práctica teatral conducente a lo que Carrie May Kurrelmeyer denominó en 1929 «economy of actors». Sobre este interesante aspecto, y otros concernientes a los actores en las representaciones plautinas, cfr. C. M. KURRELMEYER, *The Economy od Actors in Plautus*, Graz, 1932; M. SWOBODA, «De numero histrionum partiumque in comoediis Plautinis quaestiones» I, *Eos* 45 (1951), pp. 149-155, II, *Eos* 47 (1954), pp. 171-190, III, *Eos* 49 (1957-1958), pp. 83-95; G. CHIARINI, *La recita. Plauto, la farsa, la festa*, Bolonia, 1979; M. LLARENA I XIBILLÉ, *Personae Plautinae (Aproximació a la tècnica teatral de Plaute)*, Barcelona, 1994; etcétera.

[181] *Aul.* 691 s.:
PHAEDRIA. Perii, mea nutrix. opsecro te, uterum dolet.
Iuno Licina, tuam fidem.

[182] Así, *Aul.* 171; 631; 637, 662; 665; 707; 710; 822.

[183] Cfr. *Aul.* 88; 171; 184; 186; 190; 196; 206; 221; 227, 247; 248; 461; 603.

[184] Cfr. *Aul.* 280 ss.; 314; 315.

cluso en momentos tan importantes como la boda de su hija (*Aul.* 539-542). En suma, anciano, pobre y tacaño, es la definición explícita de Euclión de conformidad con las indicaciones dadas por Plauto.

– Megadoro: según el reparto, otro *senex*. En el texto literario se le recuerda, en efecto, como un individuo *senecta aetate* (*Aul.* 253). Del mismo modo que a Euclión se le definía insistentemente por su pobreza, en Megadoro se destaca una y otra vez su calidad de *diues* (*Aul.* 166; 184; 196; 226), *factiosus* (*Aul.* 227), *opulentus* (*Aul.* 247; 461). Resulta Megadoro a fin de cuentas un galán maduro, tan viejo como rico (*Aul.* 215), de buena familia (*Aul.* 212), de carácter agradable (*Aul.* 213-215).

– Estáfila: presentada en el reparto como *anus*, es justamente con este sustantivo con el que se hará la referencia más común a ella[185]. La calificación *misera* refleja situaciones circunstanciales que debe sufrir, más bien que su propia personalidad (*Aul.* 42; 69). En resumen, Estáfila es definida como una criada anciana.

– Licónides: un *adulescens* de acuerdo con el reparto. Y como tal se le caracteriza siempre en el texto literario (*Aul.* 28; 29; 34; 735).

Vemos, en suma, que el texto literario añade muy pocas precisiones intencionadas a las contadas notas del reparto. Mil veces se ha subrayado el escaso empeño puesto por Plauto en la caracterización psicológica de los personajes de sus comedias; el análisis que acabamos de llevar a término también lo certifica. De este modo, mientras en las obras de Terencio descubrimos un notable interés en perfilar la personalidad de los personajes, que lleva al dramaturgo a incluir en el texto literario datos que se sumen al comportamiento de los personajes para colaborar en tal empeño, en Plauto las precisiones escuetas del reparto *(senex, anus, matrona, seruus...)* resultan aparentemente suficientes. Plauto parece conformarse con que Euclión sea un anciano pobre y tacaño, que ha encontrado una olla repleta de oro, la cual no le ha procurado más que preocupaciones y disgustos. No vamos a entrar en este lugar, por inadecuado, en el tema de la definición psicológica de Euclión, sin duda problema fundamental de esta comedia, y sobre el que tantas páginas se han escrito. Sin embargo, es de notar que la caracterización *directa* de este personaje por Plauto corresponde perfectamente con la postura de diversos autores, difundida especialmente en la «Introducción» a la edición de las comedias por A. Ernout, sosteniendo que Plauto presenta «la double aventure d'un pauvre hère, devenu riche par hasard, et rendu malheureux et méchant par cette fortune dont il ne sait jouir»[186]. Esa «aventura», y las situaciones cómicas que desencadena,

---

[185] Así, en *Aul.* 38; 60; 188; 466; 548.

[186] *Plaute*, Tome I, París, 1970, p. 144.

es lo que interesa a Plauto; la caracterización psicológica de un avaro, a fin de criticar la avaricia y la mezquindad que le es inherente, lleva en cambio a Molière a crear un personaje tan singular como Harpagon. Euclión es un *senex* plautino semejante a cualquier otro desde el punto de vista psicológico, si bien su particularísima situación ayuda a diferenciarlo en el conjunto de los *senes* del comediógrafo; Harpagon resulta en cambio una de las contadas grandes caracterizaciones psíquicas del teatro de todos los tiempos.

Plauto responde a semejante visión del problema, según acabamos de señalar, en su caracterización *directa* de Euclión. Conviene tomar esta afirmación en sentido estricto, porque un análisis psicológico de su comportamiento en el drama puede en cambio servir (y de hecho ha servido) para sustentar la interpretación de Euclión como prototipo de avaro[187].

Los personajes restantes no encuentran en el texto literario ninguna precisión que ayude a perfilar su figura más allá de la calificación que reciben en el reparto y las consecuencias que puedan derivarse de su comportamiento a lo largo de la obra. Ni siquiera un personaje tan anormal en la comedia plautina como es el dios Lar, que desempeña el papel de prólogo, resulta mínimamente caracterizado.

Debemos notar, por último, el énfasis especial que se pone en dos pasajes (*Aul.* 682 ss.; 778 ss.) en señalar los lazos de parentesco que unen a Eunomia, Megadoro y Licónides.

Como colofón de estas consideraciones, pensamos que un reparto moderno y con acotaciones de *Aulularia*, que pretendiese respetar la intención, o si se quiere la falta de preocupación, de Plauto en lo concerniente a la caracterización de los personajes, podría concretarse de este modo:

PERSONAJES
El dios Lar, prólogo
Euclión, padre de Fedria, anciano, muy pobre y tacaño
Estáfila, vieja esclava de Euclión
Eunomia, matrona, madre de Licónides, hermana de Megadoro
Megadoro, anciano muy rico, de buena familia, de carácter agradable, hermano de Eunomia, y tío de Licónides
Estrobilo, un esclavo

---

[187] Cfr. como momentos fundamentales de este problema, los trabajos de M. BONNET, «Smikrinos - Euclion - Harpagon», en *Philologie et linguistique: Mélanges offerts à Louis Havet*, París, 1909, pp. 17-37; A. FUNCK, «De Euclione Plautino», *RhM* 73 (1923-1924), pp. 456-465; P. J. ENK, «De Euclionis Plautini moribus», *Mnemosyne* 3.ª ser. 2 (1935), pp. 281-290; B. A. TALADOIRE, *Essai sur le comique de Plaute*, Mónaco, 1956, pp. 157-161; F. DE RUYT, «Le thème fondamental de l'*Aululaire* de Plaute», *LEC* 29 (1961), pp. 375-382; D. KONSTAN, «The social themes in Plautus' Aulularia», *Arethusa* 10 (1977), pp. 307-320; A. PRIMER, «Der Geizig bei Menander und Plautus», *WS* 105 (1992), pp. 69-127; etcétera.

Congrión
Antrace } Cocineros
Pitódico, un esclavo
Licónides, joven, hijo de Eunomia, sobrino de Megadoro
Un esclavo de Licónides
Flautistas
Voz de Fedria, joven, hija de Euclión; no aparece en escena.

2. *Escenario de* Aulularia

La única acotación explícita que puede encontrarse en las ediciones clásicas aparece a continuación del elenco de los personajes, e indica exclusivamente que la acción se desarrolla en Atenas: *SCAENA ATHENIS*. Es claro que el montaje de la *Aulularia* apenas exigía más precisiones, dado que el jefe de la *caterua* sabía perfectamente que se trataba de una comedia *palliata,* necesitando por lo tanto, como consecuencia de la profunda esquematización de la escenografía, tan sólo una calle o plaza de Atenas, con una, dos o tres fachadas de edificios[188].

Ahora bien, si a propósito de la escenificación del *Eunuchus* terenciano hemos afirmado que «las notas sobre el aspecto del espacio escénico son sumamente pobres en el texto literario»[189], por el contrario Plauto deja indicados con toda precisión los aspectos fundamentales de la planta y el fondo del escenario de *Aulularia.*

La comedia transcurre en una calle de Atenas, a la que dan tres fachadas[190]:

1) La *domus Euclionis*, donde habitan el viejo Euclión, su hija Fedria, su criada Estáfila.

---

[188] Además de las referencias tradicionales sobre este asunto, como son Duckworth, *Rom. com.*, p. 82; B.-J. Taladoire, *Essai sur le comique de Plaute*, cit., p. 38 y 44; M. Bieber, *The History of Greek and Roman Theater*, Princeton, 1961, pp. 167-189; Beare, *Esc. rom.*, pp. 254-285; cfr. el reciente estudio de J. C. Dumont, «L'espace plautinien: de la place publique à la ville», *Pallas* 54 (2000), pp. 103-112.

[189] A. Pociña y A. López, «Contexto escénico del *Eunuchus* terenciano», *Emerita* 47 (1979), p. 298.

[190] Estructura que probablemente respetaba la del original griego de la *Aulularia*, según la mayoría de los autores que se han ocupado de este tema en los últimos años. No comparte tal idea, en cambio, W. E. J. Kuiper, *The Greek Aulularia. A study of the original of Plautus' masterpiece*, Leyden, 1940; pero nótese la validez de los razonamientos con que opina en contra A. Klotz, *Phil. Wochenschr.* 45/48 (1941), col. 589 ss. Cfr. también F. Perusino, «Note all'*Aulularia* di Plauto», *Stud. Urbin.* 34 (1960), pp. 121-123; etcétera. Sobre el problema, absolutamente irrelevante desde el punto de vista dramático, de la vivienda de Eunomia y su hijo Licónides, cfr. W. Ludwig, «Aulularia-Probleme», *Philologus* 105 (1961), pp. 44-71, esp. 65 s.

2) La *domus Megadori*, donde vive el anciano solterón Megadoro.

3) El *fanum Fidei*, templo de la diosa Fides, situado entre las dos casas anteriores.

Los tres edificios, que por necesidad escénica están contiguos, son también concebidos por el autor como situados en estricta vecindad; ello explica el frecuente empleo del sintagma *ex proximo* para referirse los habitantes de una casa a los de la otra; por ejemplo, el dios Lar (de la casa de Euclión) alude a Megadoro como *hic senex de proximo* (*Aul.* 26); y Megadoro se refiere de idéntica manera a Euclión: *...hunc senem Euclionem ex proximo pauperculum*[191], etcétera.

Plauto tiene siempre presente la situación de los edificios, y el lector de nuestro tiempo sólo podrá explicarse ciertos usos aparentemente inconsistentes en la lengua plautina si piensa que texto literario y texto escénico son presentados por el comediógrafo en un todo indivisible. Así, los demostrativos y adverbios de lugar que emplea Estrobilo en la escena V del acto II, donde se reparten cocineros, flautistas y vituallas entre las dos casas, sólo pueden entenderse cabalmente si consideramos que los personajes se encuentran en el centro del espacio escénico, a igual distancia aproximadamente de las casas de Euclión y de Megadoro[192]; el texto es suficientemente explícito teniendo en cuenta estos pormenores:

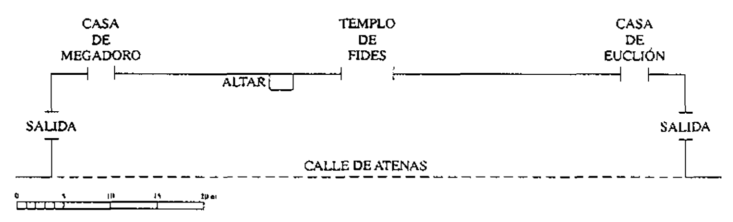
STR. Tace nunciam tu, atque agnum hinc uter est pinguior
<cape atque abi intro ad nos.> AN. licet. STR. tu, Congrio,
hunc sume atque abi intro illo, et uos illum sequimini.
uos ceteri ite huc ad nos. CO. hercle iniuria
dispertiuisti: pinguiorem agnum isti habent.
STR. at nunc tibi dabitur pinguior tibicina.
i sane cum illo, Phrugia. tu autem, Eleusium,
huc intro abi ad nos[193] (*Aul.* 327 ss.).

[191] *Aul.* 171. Otros ejemplos, en boca del esclavo Estrobilo, en *Aul.* 290; en boca del cocinero Antrace, en *Aul.* 400.

[192] Cfr. A. Pociña y C. A. Pociña, «Texto literario y texto escénico en la comedia plautina», en A. Pociña - B. Rabaza (eds.), *Estudios sobre Plauto*, Madrid, 1998, pp. 133-162, esp. p. 154.

[193] «ES. Tú cállate ya, y de los dos corderos coge el más gordo
y entra en nuestra casa. AN. Está bien. ES. Tú, Congrión,
coge éste y entra, y vosotros, seguidlo.
Vosotros, los demás, venid aquí, a nuestra casa. CO. Por Hércules, [injustamente
has hecho el reparto: esos tienen el cordero más gordo.
ES. Pero ahora te daremos a ti la flautista más gorda.
Vete con él, Frigia. En cambio tú, Eleusia,
entra aquí en nuestra casa.»

He aquí el plano escénico resultante:



Las referencias a las casas de Euclión y de Megadoro son constantes en toda la comedia, y sería inútil enumerarlas; menos corrientes son en cambio las alusiones al *fanum Fidei,* que sin embargo resulta fundamental para el desarrollo de la escena II del acto IV, al esconder Euclión la olla en su interior (*Aul.* 538; 615; 617; 620).

Además, hay en el escenario necesariamente un altar, en el que se sienta Estrobilo al comienzo del acto IV, según explica él mismo en el siguiente contexto:

> *nunc eru' meus amat filiam* huiius *Euclionis pauperis;*
> *eam ero nunc renuntiatum est nuptum* huic *Megadoro dari.*
> *in speculatum huc misit me, ut quae fierent fieret particeps.*
> *nunc sine omni suspicione in ara* hic *adsidam sacra;*
> hinc *ego et* huc *et* illuc *potero quid agant arbitrarier*[194]
> (*Aul.* 603 ss.).

Resulta claro que las referencias a Euclión y a Megadoro, que no están en escena y quedan representados por sus domicilios, al realizarse por medio de *hic* en ambos casos y en secuencias inmediatas, exigen que el altar esté aproximadamente a igual distancia de las casas. Ahora bien, dado que sería absurdo colocarlo ante la puerta del templo de *Fides,* hay que suponer que estaba a un lado de la misma; tal suposición viene avalada, por ejemplo, por la existencia de un relieve de terracota que representa una escena de comedia con la misma disposición[195]. En nuestra reconstrucción del escenario de *Aulularia* seguimos ese modelo, colocando el ara, adosada a la pared, a la izquierda (pers-

---

194 «Ahora mi amo está enamorado de la hija de Euclión, el pobre de aquí;
y le han dicho a mi amo que se la van a dar en matrimonio a Megadoro, el de [aquí.
Me envió aquí a espiar, para que le cuente lo que ocurra.
Ahora, sin resultar sospechoso, me sentaré aquí, en el altar sagrado;
desde aquí podré apreciar qué es lo que hacen aquí y allí.»

195 Puede verse, por ejemplo, en M. Bieber, *The History of the Greek and Roman Theater*, cit., p. 162, fig. 587. También aparece este asunto con mucho más detalle en A. Pociña - C. A. Pociña, «Texto literario y texto escénico en la comedia latina», cit., *passim.*

pectiva del espectador) de la puerta del templo de Fides; sin embargo, es igualmente admisible que se encontrase en el lado derecho.

Como es habitual en las comedias, el ámbito escénico tiene dos salidas viarias, una de las cuales, también según lo acostumbrado, lleva al foro (*Aul.* 273; 373; 473). Es de notar que Euclión parece romanizar, por así decirlo, el ágora ateniense que debería esperarse, por cuanto la denomina *forum* cuando sale en dirección a ella (*Aul.* 273), y *macellum* cuando regresa de allí (*Aul.* 373).

En otro caso, Euclión abandona la escena indicando que se dirige al *lucus Siluani*, situado fuera de las murallas (*Aul.* 674). Parece muy probable que para salir en esa dirección se utilizase la otra salida viaria, aunque no nos atrevemos a asegurarlo.

Por lo que respecta al fondo escénico, presenta las tres fachadas antes señaladas, con puertas practicables, puesto que en múltiples ocasiones entran o salen personajes ya sea de la casa de Euclión (la más frecuentada), ya de la de Megadoro o del templo de Fides. Borra toda duda al respecto la utilización constante de verbos o sintagmas verbales como *ecferre foras* (*Aul.* 665), *egredi* (*Aul.* 79), *exagere foras* (*Aul.* 412), *exire* (*Aul.* 3; 40), *extrudere ex* o *foras* (*Aul.* 38; 44; 70), *ire foras* (*Aul.* 412), para indicar la aparición de un personaje por una de las puertas, así como *abire intro* (*Aul.* 103; 455), *ducere intro* (*Aul.* 362; 452), *fugere intro* (*Aul.* 405), *inuisere* (*Aul. 2203), intromittere* (*Aul.* 553), *ire intro*[196], *redire intro* (*Aul.* 81; 208), para notar un mutis penetrando en una de las dos casas o en el templo. Por último, advertencias como *occlude ianuam* (*Aul.* 89), *occlude fores* (*Aul.* 103 s.), *occlude aedis* (*Aul.* 274), o la contraria *ostium aperi* (*Aul.* 350), así como la tan habitual en las comedias *foris crepuit* (*Aul.* 665), muestran el gran interés que pone Plauto en aprovechar las múltiples posibilidades que las puertas ofrecen en un estadio del teatro en que el único espacio escénico que se utiliza es el de exteriores[197]. Creemos, en suma, que una idea cabal del fondo escénico de *Aulularia* puede ser el modelo de escenario, en mármol, que se conserva en el Museo Nazionale de Roma, y que reproduce Margarete Bieber en su obra maestra sobre los teatros en Grecia y en Roma[198] (figura 1).

La convención de presentar en la calle escenas que lógicamente se habría esperado que transcurriesen en interiores es constante en la comedia antigua, y no precisa nuevas explicaciones. Por supuesto, siempre quedan hechos que no resulta aconsejable, o incluso posible,

---

[196] Muy frecuente: cfr. *Aul.* 278; 451; 659; 700; 802.

[197] Además de su valor «instrumental», la utilización plautina de las puertas como «fattore d'intreccio», es objeto del precioso trabajo de G. Mazzoli, «Semantica della porta nella commedia di Plauto», en M. F. Brasete (ed.), *Máscaras, vozes e gestos: nos caminhos do teatro clássico*, Aveiro, 2001, pp. 241-258.

[198] *Op. cit.*, p. 182, fig. 634.

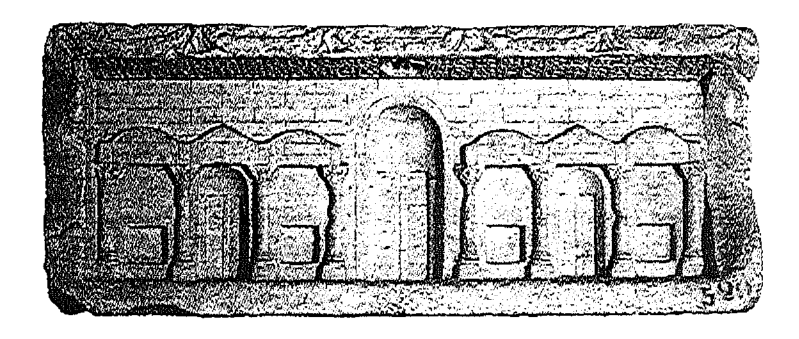


Figura 1.

sacar a escena: en tales supuestos, un personaje da cuenta de ellos, advirtiendo que ocurren *intus*[199].

En resumen, la *Aulularia* reclama un sencillo espacio escénico, sin grandes pretensiones y de exigencias mínimas, que hubiera podido describirse en una acotación de tres o cuatro líneas a lo sumo. A falta de este recurso, Plauto ha incluido en el texto literario una serie abundante de datos, innecesarios para el desarrollo del argumento pero imprescindibles para su montaje; ellos dan a sus obras ese carácter tan personal, fácilmente interpretable como elemental o casi pueril, y que en realidad es la consecuencia lógica y normal de una deficiencia dramática, la falta de contexto escénico en los libretos de las comedias.

3. *Signos dramáticos en* Aulularia

Tal como se presenta en nuestras ediciones, la *Aulularia* comienza con dos resúmenes argumentales, el primero de quince senarios, el segundo de nueve senarios acrósticos, de paternidad dudosa, pero sin lugar a dudas no plautinos. Sigue a continuación la lista de las *personae* que ya hemos analizado. Comienza a continuación el verdadero texto literario de la comedia, articulado de este modo (ed. oxoniense de Lindsay):

Prologus (Lar familiaris)	vv. 1-39	sen. yámb.
Actus I		
i Euclio Staphyla	vv. 40-78	sen. yámb.
ii Euclio Staphyla	vv. 79-119	sen. yámb.

[199] Cfr. *Aul.* 37; 80; 201; 270; 389; 465. Sobre las referencias en Plauto a espacios interiores o ajenos al espacio escénico, cfr. G. MONACO, «La scena allargata plautina», en AA. VV., *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a F. Della Corte*, Urbino, 1987, vol. II, pp. 93-101.

Actus II			
i	Eunomia Megadorus	vv. 120-177	varios[200]
ii	Euclio Megadorus	vv. 178-267	sept. troc.
iii	Euclio Staphyla	vv. 268-279	sept. troc.
iv	Strobilus Anthrax Congrio	vv. 280-328	sen. yámb.
v	Stro. Anth. Congr.	vv. 329-349	sen. yámb.
vi	Stro. Straphyla Congr.	vv. 350-362	sen. yámb.
vii	Pythodicus (Strobilus?)	vv. 363-370	sen. yámb.
viii	Euclio Congrio	vv. 371-397	sen. yámb.
		(v. 393 sept. troc.)	
ix	Anthrax	vv. 398-405	sen. yámb.
Actus III			
i	Congrio	vv. 406-414	varios[201]
ii	Euclio Congrio	vv. 415-448	varios[202]
iii	Euclio Congrio	vv. 449-459	sept. troc.
iv	Euclio	vv. 460-474	sept. troc.
v	Megadorus Euclio	vv. 475-536	sen. yámb.
vi	Euclio Megadorus	vv. 537-586	sen. yámb.
Actus IV			
i	Lyconidis-seruus	vv. 587-607	sept. troc.
ii	Euclio Lyc.-seruus	vv. 608-623	sept. troc.
iii	Euclio	vv. 624-627	sept. troc.
iv	Euclio Lyc.-seruus	vv. 628-660	sept. troc.
		(v. 660 octon.)	
v	Lyconidis-seruus	vv. 661-666	sen. yámb.
vi	Euclio Lyc.-seruus	vv. 667-681	sen. yámb.
vii	Lycon. Eunomia (Phaedria)	vv. 682-700	sen. yámb.
viii	Lyconidis-seruus	vv. 701-712	sen. yámb.
ix	Euclio Lyconides	vv. 713-730	
		713-726	anap.
		727-730	troc.
x	Euclio Lyconides	vv. 731-807	
		731-802	sept. troc.
		803-807	sept. yámb.
Actus V			
i	Lyc.-seruus Lyconides	vv. 808-831	varios[203]

[200] Vv. 120-177: 120-134 tetram. báq.; 135-140 yámb.; 141 sept. troc.; 142, 142ª, 144 crét.; 143, 145 itif.; 146, 149-154 anap.; 147-148 tetram. báq.; 145 monom. anap. con colon Reiz.; 156-158, 160 Reiz.; 159 (?) trim. báq. con colon Reiz.; 166-177 sept. troc.

[201] Vv. 406-414: 406-412 troc.; 412ª dim. anap. cat.; 413-414 octon. yámb.

[202] Vv. 415-418: 415-445 Reiz.; 446 dim. jón. con colon Reiz.; 447-448 sept. troc.

[203] Vv. 808-831: 808-823 sept. troc.; 824-826 dim. troc. cat.; 827-831 octon. troc.

Del acto V solamente nos han llegado 23 versos de su escena primera, faltando, por lo tanto, el desenlace de la obra, que puede reconstruirse en el aspecto temático gracias a los argumentos y al prólogo; unos pocos fragmentos que se conservan tienen escaso valor. Es de señalar que, en el caso probable de que *Aulularia* haya tenido un desenlace normal, en nuestra opinión el texto perdido no sería muy largo: los actos finales de las comedias plautinas suelen ser breves, articulándose en sólo dos escenas su mayoría[204], y alcanzando normalmente el acto completo una extensión de entre 50 y 150 versos solamente[205].

Al no existir un texto escénico clásico, intentaremos analizar de qué manera Plauto se ha servido de este texto literario para incluir en él signos escénicos que parecen importarle de forma especial, con el fin de colaborar al montaje escénico de la obra. En la organización y análisis de los signos adoptamos la ya clásica tabla de Tadeusz Kowzan[206], que vamos a reproducir para mayor comodidad:

<table>
<tr><td>1 palabra
2 tono</td><td>Texto
pronunciado</td><td rowspan="3">Actor</td><td>Signos
auditivos</td><td>Tiempo</td><td>Signos
auditivos
(actor)</td></tr>
<tr><td>3 mímica
4 gesto
5 movimiento</td><td>Expresión
corporal</td><td rowspan="3">Signos
visuales</td><td>Espacio y
tiempo</td><td rowspan="2">Signos
visuales
(actor)</td></tr>
<tr><td>6 maquillaje
7 peinado
8 traje</td><td>Apariencias
exteriores del
actor</td><td>Espacio</td></tr>
<tr><td>9 accesorios
10 decorado
11 iluminación</td><td>Aspecto del
espacio
escénico</td><td rowspan="2">Fuera del
actor</td><td>Espacio y
tiempo</td><td>Signos
visuales
(fuera del actor)</td></tr>
<tr><td>12 música
13 sonido</td><td>Efectos
sonoros no
articulados</td><td>Signos
auditivos</td><td>Tiempo</td><td>Signos
auditivos
(fuera del actor)</td></tr>
</table>

[204] De un número total de 19 comedias, tienen en el acto V una escena 3 comedias, dos escenas 7 comedias, tres escenas 3 comedias y cuatro escenas 3 comedias, siendo la excepción un número superior de escenas.

[205] En concreto, de 1 a 50 versos, 2 comedias; de 50 a 150 versos, 15 comedias; de 450 a 500 versos, excepcionalmente, sólo 2 comedias. Sobre este asunto sigue pareciéndonos fundamental el trabajo de E. L. Minar Jr., «The Lost Ending of Plautus *Aulularia*», *CJ* 42 (1947), pp. 271-274.

[206] *Op. cit.*, p. 52.

A. Texto pronunciado: 1 palabra, 2 tono

Es sabido que la palabra puede sustituir sin gran dificultad a prácticamente la totalidad de los signos pertenecientes a otros sistemas, sobre todo en virtud de su poder evocador y a la posibilidad que tiene el autor de jugar con la ficción dramática. En multitud de ocasiones la fonética, la sintaxis, el léxico, la semántica contextual, adoptados por el dramaturgo, incluyen en sí mismos una acotación inequívoca, hasta el punto de que el actor no precisa indicaciones al respecto. En este sentido, podría hacerse un análisis comparativo de textos dramáticos modernos, esto es, acotados, en la seguridad de que la parquedad o prodigalidad en el empleo de acotaciones relativas a la palabra y al tono ayudarían grandemente para precisar la concepción y práctica teatral de sus autores.

En un teatro sin acotar, como es el de Plauto, las indicaciones relativas a la palabra y al tono, difíciles de separar entre sí, deben ser transmitidas por la palabra misma. Debido a ello, la abundancia o la escasez de indicaciones adquiere una trascendencia enorme, ya que pueden llevar respectivamente a una desteatralización del texto o a un recargamiento excesivo de elementos que pertenecen al contexto escénico.

Veamos de qué modo responde Plauto a estos problemas en el texto de *Aulularia.*

a) Semántica textual

En gran número de ocasiones, el significado del texto exige un comportamiento de palabra y de tono inequívocos; en estos casos, la acotación puede ser absolutamente gratuita, y su inclusión equivaldría a considerar que el actor es algo así como una máquina torpe e insensible. Plauto tiene magníficos ejemplos de pasajes cuyo significado sirve de acotación sin más precisiones. Así, en lo que conservamos de la escena I del acto V, el encuentro de Licónides y su esclavo, el segundo de ellos retardando la acción en su felicidad por el hallazgo de la olla con las monedas, el primero anhelando precipitar el desenlace, se refleja perfectamente en el diálogo de ambos:

> *L.S. repperi... LY. quid repperisti? LS. non quod pueri clamitant*
> *in faba se repperisse. LY. iamne autem, ut soles? deludis.*
> *LS. ere, mane, eloquar iam, ausculta. LY. age ergo loquere.*
> *LS. repperi hodie,*
> *ere, diuitias nimias. LY. ubinam?*[207] (*Aul.* 818-821).

---

[207] «ESC. Encontré... LI. ¿Qué encontraste? ESC. No lo que gritan los niños que encontraron en la haba. LI. ¿Ya te estás burlando de mí, como [acostumbras?

b) Recursos estilísticos

Un número importante de recursos estilísticos, frecuentes en diversos géneros literarios, cobran en su utilización en las comedias plautinas un valor que trasciende la mera palabra e interfiere en otros sistemas de signos, como son el tono, la mímica, el gesto, el movimiento, etcétera. He aquí algunos ejemplos.

El frecuente empleo de la *geminatio*[208] reviste un valor evidente de signo dramático concreto. A propósito de este recurso retórico afirma Lausberg, parafraseando a Cicerón: «La igualdad de la repetición implica una superación afectiva; la primera posición de la palabra tiene la función informativa semántica normal *(indicat)*, la segunda posición de la misma palabra presupone la función informativa de la primera posición y tiene además una función afectiva y encarecedora que rebosa la simple función informativa *(affirmat)*»[209]. En *Aularia* las geminaciones *tene, tene* (*Aul.* 415; 713) y *mane, mane* (*Aul.* 655), son más importantes por su valor escénico que por el informativo; en el siguiente pasaje:

EVC. Redi. quo fugis nunc? tene, tene. CO. quid, stolide, clamas?[210] (*Aul.* 415).

La *geminatio* equivale a una acotación que podría ser «gritando enloquecido» (cfr. *clamas*), o «agarrándolo», o «cortándole el paso».

En otro caso, la *geminatio* de la intertección *euge* (*Aul.* 677) equivale en la práctica a algo así como «dando saltos de alegría», o «corre, frotándose la manos», etcétera.

En los casos analizados, la *geminatio* se produce, para decirlo en palabras de Hofmann, «cuando el afecto desbordado encuentra en la duplicación un medio de expansionarse más fuertemente»[211]. No hace falta explicar que ello implica una serie de signos que afectan a la interpretación. Otro ejemplo interesante lo ofrece el empleo de asíndeton, cuyo efecto define con todo acierto Heinrich Lausberg como «intensificación patético-encarecedora»[212]. Justamente patético, insistente y exagerado es el relato que hace Euclión de la carestía del mercado en este precioso pasaje:

ESC. Amo, aguarda; te lo digo en seguida, escucha. LI. Pues dilo ya. ESC. Hoy [he encontrado,
amo, enormes riquezas. LI. ¿Y dónde?»

[208] Cfr. H. LAUSBERG, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid, 1966, párraf. 612 ss.

[209] *Op. cit.*, párraf. 612.

[210] «EUC. Vuelve aquí. ¿Dónde vas ahora? Párate, párate. CO. ¿Por qué chillas, imbécil?».

[211] J. B. HOFMANN, *El latín familiar*, Madrid, 1958, p. 84.

[212] *Op. cit.*, párraf. 709.

uenio ad macellum, rogito piscis: indicant
caros; agninam caram, caram bubulam,
uitulinam, cetum, porcinam: cara omnia[213] (*Aul.* 373-375).

Asíndeton, repetición insistente del adjetivo *carus,* y sobre todo el empleo de *indicant,* transmiten la sensación de que Plauto pretende hacer que Euclión reproduzca la tremenda impresión que le han causado los vendedores en el foro; una acotación como «imitando irritado a los vendedores» parece exigida por este texto, en cuya traducción habrá que poner especial atención en respetar los recursos literarios puestos en juego en el original.

c) Léxico y sintaxis

El léxico y la sintaxis en varias ocasiones tienen un valor preciso como signo dramático, siendo su interpretación claramente perceptible por el actor o el director, y por tanto su explicación por medio de una acotación resulta innecesaria.

En primer lugar, hay que destacar el empleo frecuentísimo en *Aulularia,* al igual que en toda la producción plautina, de interjecciones, tanto primarias como secundarias[214]. Ahora bien, dado que la interjección precisa irrevocablemente de otros semas paralingüísticos a fin de impregnarse de valor semántico, tales como entonación o gesticulación, resulta claro que su empleo en nuestra comedia conlleva una evidente significación dramática. He aquí, a nuestro modo de ver, un ejemplo de conversión en acotación de algunas interjecciones de *Aulularia:*

Interjección	Traducción posible	Acotación equivalente	Empleo
a	¡ja!, ¡ajá!, ¡ya!	«recriminándole», «amenazándolo con un dedo»	651
attat[215]	¡ay!	«lamentándose»	413
	¡toma!, ¡ojo!	«sorprendido»	665, 712
ei	¡ay!	«suspirando»	
ei, occidi		«lanzando un grito	150

[213] «Llego al mercado, pregunto aquí y allí por los pescados: me indican
que caros; el cordero caro, caro el buey,
la ternera, el bonito, el cerdo: caro todo.»

[214] Cfr. J. B. Hofmann, *op. cit.*, pp. 12 ss.

[215] Responde muy bien a la explicación de Hofmann (pp. 31 s.): «Indica igualmente una sorpresa fuerte, bien a base de impresiones sensitivas [...], bien al advertir bruscamente la presencia de una persona [...]. Se le entremezclan luego sentimientos secundarios, como amargura, temor, compasión, etcétera».

Interjección	Traducción posible	Acotación equivalente	Empleo
ei, misero mihi		de dolor»	200
ei mihi[216]			391, 796
euge	¡bien! ¡estupendo!	«saltando de contento»	677
heia[217]	¡ea, vamos!	«infundiendo ánimos»	153
hem[218]	¡hum!	«carraspeando, perplejo»	720
heu	¡ay!	«respirando, afligido»	721
heus	¡eh!	«llamando a gritos»	264, 350
		«llamando de malos modos»	269, 456
uah	¡bah!, ¡ca!	«contradiciéndole con ironía»	296

Notable valor dramático, si bien menos preciso que en las interjecciones anteriores y a veces un tanto neutralizado por la frecuencia de su empleo, tienen las interjecciones secundarias *edepol*, de uso muy frecuente, en boca de hombres[219], así como *pol*, menos abundante[220]. Muy frecuente es también el habitual *hercle*, sólo empleado por hombres según es norma[221]. Por último, y también respetando la norma, sólo un personaje femenino, la criada Estáfila, jura *ecastor* en dos ocasiones (*Aul.* 272 y 279).

Igualmente, hay que destacar el indudable valor que para la interpretación tienen las expresiones afectivas del tipo *di immortales* (*Aul.* 616; 806), *di bene uertant* (*Aul.* 175; 257; 272), *ita di faxint* (*Aul.* 149; 257; 788), *o lepidum diem* (*Aul.* 704), *perii* (*Aul.* 392; 413; 655; 713; 721; 800), etcétera.

d) Métrica

Refiriéndose de un modo general al valor semiológico de la palabra en el teatro, señala Kowzan que «las alternancias rítmicas, prosódicas o

---

[216] Su equivalencia a una acotación como «gimiendo de dolor» queda perfectamente demostrada en el verso 796, donde al *ei mihi* pronunciado por Euclión, reponde Licónides: *cur eiulas?*

[217] Cfr. Hofmann (p. 54): «Lo más destacado en el empleo del vocablo en el teatro es el que aparezca exclusivamente en frases de tipo irónico. Pero también se encuentra varias veces el uso junto a vocativos [...] e imperativos [...], en correspondencia con el uso griego y con el significado fundamental de grito para infundir ánimo». Hofmann aporta como ejemplos de este empleo precisamente los dos casos que aparecen en *Aulularia*.

[218] Cfr. Hofmann (p. 28): «La unión de nasal y espiración HEM, que con el hm alemán es la imitación del carraspeo del que está perplejo, abarca seguramente la más vasta gama afectiva desde el punto de partida del embarazo y de la sorpresa titubeante».

[219] *Aul.* 215; 223; 254; 314; 447; 470; 580; 610; 630; 730; 764.

[220] *Aul.* 364; 421; 426; 543; 560; 637.

[221] *Aul.* 282; 330; 352; 402; 413; 425; 449; 456; 570; 572; 640; 656.

métricas, pueden significar cambios de sentimientos o de humor»[222]. Hay aquí una afirmación de muy profundas implicaciones, que si en algún lugar encuentra una demostración incontrovertible es en las comedias plautinas. En efecto, para repetirlo en palabras de Nougaret, «una comedia latina encierra partes *habladas*, en latín *diuerbium* o *deuerbium* (notado en los mss DV), partes *recitadas* con acompañamiento de flautas, especies de *recitales*, en latín *canticum* (notado C), y partes cantadas, en latín *mutatis modis canticum* (notado M.M.C.)»[223]. Como es sabido, a cada una de esas partes corresponde un metro o conjunto de metros, utilizando las habladas el senario yámbico; las recitadas el septenario trocaico, el septenario y el octonario yámbico; los *cantica* una gran cantidad de versos (yambo-trocaicos, anapestos, reizianos y créticos los *cantica* de ritmo constante; yambo-trocaicos, dactílicos, jónicos y eólicos, así como los enumerados anteriormente, en los *cantica* de ritmo cambiante). En consecuencia, el simple hecho de la estructura métrica de cada parte se bastaba por sí solo para indicar al actor latino algo tan trascendental como es el modo de pronunciación de la misma.

En la *Aulularia*, la observación del *schema metrorum* de las ediciones basta para la constatación de que existen cuatro partes especialmente significativas, cuatro *cantica*: vv. 120-160; 406-448; 713-730; 808-831. Todas ellas aparecen compuestas en los metros propios del *canticum*, señalando por tanto a los actores correspondientes la indicación inequívoca que acabamos de recordar[224].

Pero esa estructura métrica especial tiene además otros valores distintos. Veámoslos a través de su situación, forma y contenido en el desarrollo del drama:

vv. 120-160 Acto II, esc. I
Dueto entre Megadoro y Eunomia.
Entrada en escena de ambos personajes, hermanos.
Eunomia aconseja a Megadoro que se case; él repone que ya ha dispuesto hacerlo, casándose con la hija de Euclión.

vv. 406-448 Acto III, esc. I y II
vv. 406-414: monodia de Congrión.

[222] *Op. cit.*, p. 37.

[223] L. Nougaret, *Traité de métrique latine classique*, París, 1956, p. 62.

[224] Sobre el problema de los *cantica* plautinos, en cuya consideración no podríamos entrar aquí, cfr. en general C. Questa, *Introduzione alla metrica dei Plauto*, Bolonia, 1967; de modo más específico, L. Braun, *Die Cantica des Plautus*, Göttingen, 1970, con bibliografía bien escogida. El análisis métrico de los *cantica* de *Aulularia* que ofrece L. Braun en pp. 44-47 es muy de tener en cuenta.

vv. 415-448: dueto entre Congrión y Euclión.
Monodia de Congrión: pide auxilio ante los ataques por parte de Euclión.
Duetto: agria discusión entre el cocinero y el viejo.

vv. 713-730 Acto IV, esc. IX
vv. 713-726: monodia de Euclión.
vv. 727-730: monodia de Licónides.
En la monodia de Euclión, el viejo se lamenta, con el recurso *ad spectatores*, de la pérdida de la olla con las monedas.
En la monodia de Licónides, que interpreta de forma equivocada las palabras de Euclión, se lamenta de que éste haya descubierto la desgracia de su hija.

vv. 808-831 Acto V, esc. I
Recitado entre Estrobilo y Licónides.
El esclavo relata con alegría a su amo cómo ha conseguido la cazuela con el oro.

Es fácil observar que estos cuatro *cantica* tienen unas connotaciones muy precisas, que les confieren un valor semiológico neto. Siguiendo los análisis de contenido al modo de Helen H. Law[225], conviene señalar lo siguiente:

1. «El hecho más llamativo sobre el uso plautino del cántico es que los cánticos son, casi sin excepción, canciones de entrada» (p. 13). En los de *Aulularia* así resulta en la totalidad de los casos; nótese, además, que tres de ellos inician los actos II, III y V.

2. «El hecho más obvio sobre los cánticos de Plauto es que son, principalmente, emocionales en su contenido, y que el elemento narrativo se refiere a hechos ya conocidos por el auditorio o de escasa importancia» (p. 27). Estos presupuestos se comprueban estrictamente en los cuatro *cantica* de nuestra comedia, todos de gran alcance emocional, y todos perfectamente susceptibles de ser suprimidos sin que el desarrollo del drama se vea comprometido de forma insoslayable.

En suma, voz, movimiento, gesto, emoción, son elementos dramáticos exigidos por los *cantica*, cuya manifestación en el texto literario es la métrica. O dicho de otro modo, el metro, además de su valor poético, es portador de una serie de signos que interesan al actor en cuanto atañen a la pronunciación del texto y a la expresión corporal. He aquí un magnífico ejemplo de cómo el texto literario sugiere

[225] *Studies in the Songs of Plautine Comedy*, Menasha, 1922.

la realización dramática de forma inequívoca, sin necesidad de indicarlo de forma taxativa por medio de acotaciones.

e) Indicaciones abiertas

Con cierta frecuencia el texto literario se hace eco abiertamente del modo en que la palabra y el tono han de emplearse por el actor, poco menos que si se tratase de una acotación sobre pronunciación. Para conseguirlo, lo más normal es que un personaje haga precisiones acerca de cómo ha sido, es, o será el tono de otro; resulta evidente que en estos casos el texto literario invade el campo del escénico, y que al actor a quien se refieren las indicaciones no le quedará más remedio que proceder como le ha indicado el otro personaje. Menos frecuente es que un personaje haga consideraciones abiertas sobre su propia manera de interpretación. He aquí de qué modo utiliza Plauto en *Aulularia* el texto literario en función de acotación referente a los signos palabra y tono.

Clamare equivale a la acotación «gritando»; que esto es así lo demuestra el hecho de que, siempre que se utiliza, sería posible su conmutación por dicha acotación, sin que el texto literario perdiese nada importante en su contenido. Así, cuando el Prólogo, ya a punto de concluir su parlamento, da cuenta de que Euclión está gritando dentro de la casa: *sed hic senex iam clamat intus ut solet* (*Aul.* 37), comprobamos que la indicación es adecuada, ya que inmediatamente aparece el viejo gritando y golpeando a Estáfila (*Aul.* 40: *exi, inquam, age sis...*). Ahora bien, no puede dudarse que los tres versos finales del Prólogo son completamente ajenos al discurso que ha tenido el dios Lar, y equivalen a una acotación traslaticia, para comenzar el acto I, poniendo en escena a Euclión y Estáfila, indicando de qué modo deben hacer su entrada en escena.

Veamos otro ejemplo: *EVC. Redi, quo fugis nunc? tene, tene. CO. quid, stolide, clamas?* (*Aul.* 415). Una correcta interpretación del texto, por lo demás simple y fácil, exige que Euclión pronuncie sus palabras agitado, a gritos: el contexto, la geminación afectiva de *tene*, no dejan lugar a dudas. Sin embargo, la tentación que hubiera podido tener un dramaturgo moderno o un traductor de precisar la actuación de Euclión por medio de una acotación («gritando»), aparece recogida en la pregunta de Congrión: *quid clamas?*

Un caso interesante de intercambio de funciones entre el texto literario y el texto escénico se encuentra en el acto IV, esc. VII, en que tiene lugar el parto de Fedria. Los espectadores saben que el hecho está ocurriendo porque Plauto indica taxativamente, en un verso y medio, las palabras de dolor que pronuncia Fedria dentro de la casa; Licónides, con el término *clamat*, señala sin lugar a equívoco que tales términos se articulan entre gritos. El texto escénico posible («se oyen gritos de dolor de Fedria, que está pariendo dentro») se resuelve en un fragmento de texto literario, absolutamente innecesario a otro respecto.

Utilizaciones escénicas semejantes del texto literario son las siguientes, con su equivalente acotativo: *conqueri* («lamentándose»), *Aul.* 190; 727; *eiulare* («quejándose a gritos»), 796; *murmurare* («refunfuñando»), 52; *obsecrare* («suplicando»), 733; *uituperare* («profiriendo insultos»), 326; *uocare* («llamando»), 350.

Alguna vez la adjetivación o el adverbio cumplen la función acotadora: así es como *mecum cogito* en el v. 190, o *tecum loquere* en el v. 698, se convierten en la acotación «reflexionando consigo mismo», u otra semejante.

B. Expresión corporal: 3 mímica, 4 gesto

Por medio de tres procedimientos el texto literario puede convertirse en portador de indicaciones referentes a la mímica y el gesto, que son propias del texto escénico[226]. El primero consiste en las apreciaciones que hace un personaje sobre el semblante, gesto o aspecto de otro, ya sea valiéndose del «aparte», o simplemente sin dirigirse a él. En el segundo procedimiento, un personaje señala a otro el gesto que debe adoptar, haciendo alguna observación sobre el mismo. El tercero consiste en la alusión de palabra que un personaje determinado hace a su propia gesticulación.

De la primera modalidad encontramos buenos ejemplos, aunque escasos, en *Aulularia*. Así, cuando se encuentran Euclión y Megadoro en II, esc. II, no hay duda de que Megadoro debe saludar a Euclión *blande*, con halagos, dándole coba. Un buen actor no vacilaría en hacerlo de ese modo, sin necesidad de que se le indicase en una acotación. Ahora bien, Plauto lo señala terminantemente en dos septenarios de Euclión, cuyo carácter de «aparte» es indudable, dado que Megadoro vuelve a saludarlo, ahora interrogativamente, como si nada hubiese dicho:

> *EVC. di te ament, Megadore. ME. quid tu? recten atque ut uales?*
> *EVC. non temerarium est ubi diues blande appellat pauperem.*
> *iam illic homo aurum scit me habere, eo me salutat blandius.*
> *ME. ain tu te ualere?*[227](*Aul.* 183-186).

---

[226] Cfr. nuestro «Contexto escénico...», cit., p. 301.

[227] «EUC. Los dioses te guarden, Megadoro. ME. ¿Qué tal? ¿Estás todo lo [bien que quisieras?
EUC. No es casual cuando un rico trata con afecto a un pobre.
Ese hombre ya sabe que tengo el oro: por eso me saluda con tanto afecto.
ME. ¿Dices que estás bien?»

He aquí otro ejemplo magnífico, en este caso con dos personajes en escena, pero actuando con plena independencia uno de otro:

> *LY. quinam homo hic ante aedis nostras eiulans conqueritur*
> [*maerens?*[228] (*Aul.* 727).

No hace falta recordar que la desconexión de los personajes es mera convención escénica, y que por lo tanto aquél cuyo gesto se describe está oyendo perfectamente las consideraciones que sobre él se hacen, teniendo en consecuencia una pauta inequívoca a seguir en su expresión.

El segundo procedimiento aparece empleado en nuestra comedia igualmente en contados casos. Un estupendo ejemplo contiene la escena IV del acto IV, donde el esclavo Licónides se dirige a Euclión en unos términos que resultan toda una acotación:

> *quae te mala crux agitat? quid tibi mecum commerci, senex?*
> *quid me adflictas? quid me raptas? qua me caussa uerberas?*[229].

El tercer procedimiento es, con mucho, el más frecuente de los tres señalados, por cuanto deben tomarse en consideración no sólo aquellos casos en que un personaje alude directamente a su gesticulación, sino también las abundantes exclamaciones del tipo *ei occidi* (*Aul.* 150), *ei misero mihi* (*Aul.* 200), *ei mihi* (*Aul.* 391), *perii* (*Aul.* 410; 413; 800), etcétera, cuya interpretación mímica no deja lugar a dudas.

Realmente llamativo es el comportamiento en este sentido del viejo Euclión, una de las figuras plautinas que con mayor frecuencia pone de manifiesto por medio de sus palabras cómo debe ser su propia expresión corporal, siempre fundamental para definir su personalidad. Frases suyas son, en efecto, *nunc defaecato animo egredior domo* (*Aul.* 79); *discrucior animi, quia ab domo abeundum est mihi* (*Aul.* 105); *nimis hercle inuitus abeo* (*Aul.* 106); *itaque abibam inuitus* (*Aul.* 179); *priu' quam intro redii, exanimatus fui* (*Aul.* 208); *nimirum occidor, nisi ego intro huc propere propero currere* (*Aul.* 393); *ego hunc ausculto lubens* (*Aul.* 496); *nimirum libenter edi sermonem tuom* (*Aul.* 537); *meditabar* (*Aul.* 550); *continuo meum cor coepit artem facere ludicram* (*Aul.* 626); *miror* (*Aul.* 677); *mecum cogito* (*Aul.*

---

[228] «LI. ¿Quién es este hombre que se queja aquí, ante nuestra casa, gimiendo con tristeza?»

[229] *Aul.* 631 s.:

«¿Qué mala furia te agita? ¿Qué relación tienes tú conmigo, viejo?
¿Por qué me haces daño? ¿Por qué me arrastras? ¿Por qué me pegas?».

Otros ejemplos de este procedimiento, en *Aul.* 732; 734; 787.

698); *pessume ornatus eo* (*Aul.* 721); *immo ego sum, et misere perditus, quoi tanta mala maestitudo optigit* (*Aul.* 732 s.), etcétera. Con mucha menor frecuencia se preocupan otros personajes de nuestra comedia de reflejar su modo de comportamiento escénico valiéndose de sus propias palabras[230].

El viejo Euclión, sin duda una de las figuras más relevantes de toda la producción plautina, resulta un precioso ejemplo de cómo para construir un personaje dramático de trascendencia no basta una creación literaria perfecta, ni una caracterización psicológica puntual y coherente, sino además un comportamiento dramático adecuado. Plauto consigue un personaje típico no dejando al arbitrio de la casualidad su funcionamiento dramático. La maestría de su creación estriba en haber conseguido utilizar el texto literario como contexto dramático sin grave menoscabo para su valor propio y fundamental.

C. Movimiento escénico

Consciente de la gran importancia y dificultad que implica el movimiento dentro del espacio escénico, Plauto no dudó en utilizar profusamente en sus comedias indicaciones precisas sobre el mismo, que en su mayoría resultarían inútiles en un texto acotado. Es éste un aspecto que debería tenerse muy presente al leer el teatro latino, y considerar que no se trata de un recurso casi pueril, propio de un teatro incipiente, sino de una necesidad; igualmente, no estaría de más que los traductores de Plauto, en especial si la intención de su traducción es escénica, convirtiesen en acotación más de un verbo, y más de una frase completa, de la comedias.

Salidas de escena: movimiento especialmente difícil, sobre todo por razones de coordinación, cuando es más de un personaje quien debe marchar. Esto justifica el hecho de que la mayoría de las indicaciones de movimiento escénico que se leen en Plauto marquen la salida.

Las salidas se señalan normalmente por medio de los verbos *abire* e *ire*, de empleo frequentísimo; menos abundante es *sequi;* esporádicos son los usos de *ducere* (más acus.), *ecferre* (más acus.), *fugere, inuisere*. Además de las precisiones hechas con anterioridad, conviene indicar lo siguiente:

---

[230] Así, Congrión en v. 410: *totus doleo atque oppido perii...*; Licónides en v. 739: *oratum auenio*; v. 752: *supplicatum uenio*. Tampoco en otras comedias parece encontrarse un caso tan llamativo como el de Euclión. Véase, por ejemplo, para empleos en la comedia *Trinummus* (aunque no repartidos por personajes, cosa que no resulta esencial para sus planteamientos) el interesante trabajo de Montserrat LLARENA XIBILLÉ, «La relació expressió lingüística - expresssió corporal, en el *Trinummus* de Plaute», *Faventia* 1/2 (1979), pp. 155-165.

a) *Abire* es el término habitual para indicar el mutis marchando por una salida viaria (*Aul.* 106; 179; 265; 660), al igual que hemos constatado en un estudio semejante sobre el *Eunuchus* de Terencio.

b) Casi todos los verbos ven precisada con exactitud la dirección del movimiento, sobre todo por medio de la utilización frecuentísima del adverbio *intro,* que indica inequívocamente salida del escenario entrando en uno de los tres edificios (las dos casas y el templo) que dan al escenario.

c) *Sequi* es un modo habitual de coordinar la salida de dos o más personajes, ya sea por una salida viaria cuya dirección se precisa (*Aul.* 264: *heus, Strobile, sequere propere me ad macellum strenue*), ya sea por la puerta de una casa en cuyo interior se penetra (*Aul.* 329; 349; 361; 801).

d) Cuando el personaje que debe ausentarse es el que hace la indicación en su propio parlamento, emplea el verbo correspondiente en presente o en futuro; cuando la acotación se confía a otro personaje, el verbo utilizado es por lo general un imperativo.

e) Cuando la salida de escena ofrece alguna dificultad especial, ya sea por la pluralidad de personajes, ya por la necesidad de salir por uno o varios lugares precisos, Plauto recurre sin problema a la acumulación de los recursos apuntados. Buen ejemplo es el reparto de cocineros, pinches, flautistas y provisiones que hacen Estrobilo y Antrace ante las puertas de las casa de Euclión y Megadoro: de esta manera resuelve el problema Estrobilo:

STR. tu, Congrio,
hunc sume atque abi intro illo, et uos illum sequimini.
uos ceteri ite huc ad nos[231] (*Aul.* 328-330).

Entradas en escena: por razones obvias, la entrada en escena apenas plantea problemas en condiciones normales; por ello, es lógico que el dramaturgo se preocupe mucho menos de facilitarla. En general, cuando un personaje, por medio de verbos de sentido tan preciso como *egredi, exire, ire foras,* señala su propia salida (en presente de indicativo normalmente) o la de otro personaje (en imperativo por lo general)[232], la intención suele ser no tanto escénica cuanto informativa: se trata casi siempre de que el espectador sepa quién es el personaje que entra en escena.

Movimientos en escena: aparecen precisados con bastante frecuencia, aunque no tanto como las salidas. Los procedimientos son

---

[231] «ES. Tú, Congrión,
coge éste y entra, y vosotros seguidlo.
Vosotros, los demás, venid aquí, a nuestra casa.»

[232] Cfr. *Aul.* 40; 350; etcétera; pero véase también 40; 44.

parecidos, recurriéndose a una gama un poco más amplia de verbos que indican movimiento *(abire, abscedere, congredi, contollere (gradum), conuenire, currere, ire, redire, regredi)*[233], en presente o futuro cuando es el propio personaje quien indica el movimiento que va a realizar, en imperativo cuando se hace la indicación a otro, y pocas veces de maneras diversas.

Cualquiera que sea el tipo de movimiento (escénico, de entrada o de salida), no resulta infrecuente que Plauto quiera pormenorizar además el modo como ha de realizarse. Difícilmente puede encontrarse un valor que no sea el de suplir una acotación en pasajes como los que siguen:

> *EVC. illuc regredere ab ostio! illuc sis, uide,*
> *ut incedit!*(*Aul.* 46-47).

> *EVC. sed cesso priu'quam prosus perii currere* (*Aul.* 397).

> *AN. fugiam intro* (*Aul.* 405).

> *CO. data uiam qua fugere liceat, facite totae plateae pateant*
> (*Aul.* 407)

> *EVC. Redi. quo fugis nunc? tene, tene* (*Aul.* 415).

D. Apariencia exterior del actor

Con referencia a los tres grandes sistemas en que encuadra Tadeusz Kowzan los signos referentes a la apariencia externa del actor, esto es, maquillaje, peinado y vestido, no existe en el texto de *Aulularia* nota alguna que explicite pormenores a ellos concernientes.

E. Aspecto del espacio escénico

Ya hemos analizado más arriba de qué manera es posible reconstruir el espacio escénico de *Aulularia* a partir del texto literario. Sin embargo, conviene añadir un breve repaso de aquellos accesorios explícitamente recordados en la comedia y que, por lo tanto, resultan absolutamente indispensables para su representación, por cuanto no

---

[233] Cfr. *Aul.* 46; 55; 176; 203; 606; 627; 632; 655; 666; 814; 817.

quedan a discreción del director, como ocurre con otros accesorios. Se trata de los siguientes:

a) El *obsonium,* o vituallas, que ha mandado comprar Megadoro para celebrar su boda con la hija de Euclión; a ellas se hace alusión en diversas ocasiones[234]. Entre dichas vituallas hay que tener previsto al menos un cordero, tal vez dos (*Aul.* 327 ss.). En cualquier caso, uno de ellos llama la atención por su escualidez (*Aul. 560* ss.). Es muy probable, por lo demás, que en la representación de la comedia se tuviese presente la posibilidad de aprovechar el recurso cómico de «falsificar» intencionadamente el accesorio, tal como sabemos que se hacía en el teatro romano al utilizar por ejemplo semillas, probablemente altramuces, para simular monedas[235].

b) El *obsonium* paupérrimo con que regresa Euclión del mercado: *nunc tusculum emi hoc et coronas floreas* (*Aul.* 385). La intención y posibilidades cómicas de las «coronas de flores» parecen obvias.

c) El *cultrum,* o cuchillo de cocina, con el que al menos en una ocasión se presenta en escena el cocinero Congrión (*Aul.* 417).

d) Por último, la *aula,* la marmita, que comienza a ser traída y llevada por el escenario a partir de III, esc. III. Son numerosos los pasajes en que se hace referencia a este importante accesorio, que da título a la obra, y que se define con toda precisión como una «olla de cuatro libras llena de oro»[236].

X. A continuación analizaremos la consideración que tuvieron los romanos sobre Plauto, su recepción en el mundo antiguo[237]. Según la cronología habitual, muere el comediógrafo en 184 a.C., después de haber escrito una de sus obras más graciosas y mejores en muchos aspectos, la *Casina.* Con él desaparecía, ya con cierta edad, el que había sido el dramaturgo de mayor éxito en un periodo de en torno a treinta años. Aulo Gelio nos conserva su epitafio, entre los del cómico Nevio y el trágico Pacuvio, supuestamente escritos por ellos mismos con la

---

[234] *Aul.* 282; 291; 327; 331; 352; 560 ss.

[235] Cfr. Plaut. *Poen.* 597-599:

ADV. aurum est profecto hic, spectatores, comicum:
macerato hoc pingues fiunt auro in barbaria boues;
uerum ad han rem agundam Philippum est: ita nos adsimulabimus.

[236] Cfr. *Aul.* 611; 617; 709; 809; 821. Véase A. Pociña y C. A. Pociña, «Recipientes griegos y romanos en las comedias de Plauto», *FlorIlib* 3 (1992), pp. 541-559.

[237] A pesar de su corta extensión, sigue siendo excelente el rápido recorrido que por los principales escritores romanos realiza A. Ronconi, «Sulla fortuna di Plauto e di Terenzio nel mondo romano», *Maia* 22 (1970), pp. 19-37. De fecha recientísima cuando redactamos estas páginas es el exhaustivo tratamiento de la presencia de Plauto en los escritores romanos, realizado sobre todo desde el punto de vista de la historia y de la edición de las comedias, de M. Deufert, *Textgeschichte und Rezeption der plautinischen Komödien im Altertum*, Berlín, 2002.

intención de que fuesen grabados en sus tumbas; advierte Gelio[238] que sospecharía de su autenticidad, si no fuera porque Marco Varrón lo había incluido en su *De poetis,* lo que parece interpretar como señal de que el antiguo estudioso, máxima autoridad en los estudios sobre Plauto, lo consideraba salido de la pluma del comediógrafo:

postquam est mortem aptus Plautus, Comoedia luget,
scaena est deserta, dein Risus, Ludus Iocusque
et Numeri innumeri simul omnes conlacrimarunt[239].

Según el epitafio de Nevio, a su muerte se habían olvidado en Roma de hablar bien; según el de Plauto, a la suya se había puesto de luto la Comedia. Sin embargo esto debió ocurrir por poco tiempo, y, desde luego, no cayó en el olvido. A pocas décadas de su desaparición, tenemos dos testimonios concluyentes de que sigue admirándosele tanto por parte del público romano como por las gentes de teatro. El primero de ellos se encuentra en el comienzo del prólogo de la comedia *Casina*[240], cuyo texto por sí solo demuestra que no puede deberse a nuestro autor; en él se nos dice que la generación siguiente a aquélla en que Plauto realizó sus estrenos desea que se repongan las mismas comedias suyas que aplaudieron los que ahora ya están viejos. La *Casina*, calificada como *comoedia antiqua,* venció en su primera representación a todas las contemporáneas, y ello en un tiempo que se considera ya la «edad de oro» de los escritores teatrales.

Más o menos por estas fechas, entre los años 166 y 160, Terencio estrena sus seis comedias: en los prólogos de tres de ellas aparece el nombre de Plauto: en el de *Andria* (vv. 15-21) para utilizarlo como punto de apoyo contra quienes le acusan de «contaminación»; en los de *Eunuchus* (vv. 23-26) y *Adelphoe* (vv. 5-13) se indica que se ha atacado a Terencio por plagiar comedias de Plauto, el *Colax* en el primer caso, los *Commorientes* en el segundo. No podemos saber si Luscio Lanuvino y demás adversarios de Terencio tenían razón al hacer la última de estas críticas, pues no conservamos ninguna de las dos comedias plautinas, no varronianas, a las que se referían. Lo que sí está claro es que se hacen por referencia al más importante, al más

---

[238] Gell. 1, 24, 3: *Epigramma Plauti, quod dubitassemus, an Plauti foret, nisi a M. Varrone positus esset in libro de poetis primo...*

[239] «Después que murió Plauto, la Comedia está de luto,
la escena está desierta, la Risa, el Juego y la Diversión
y los Metros innumerables todos a un tiempo lloraron.»

Cfr. O. Skutsch, «Readings in early Latin», *HSPh* 76 (1972), pp. 169-171 («The Epigram of Plautus», pp. 169-170).

[240] Plaut. *Cas.* 5-20; cfr. H. B. Mattingly y E. S. G. Robinson, «The Prologue to the Casina of Plautus», *CR* 47 (1933), pp. 52-54; M. Deufert, *Textgeschichte und Rezeption...*, cit., pp. 29-31.

«taquillero» de los comediógrafos precedentes; en contrapartida, Terencio no dirá una palabra para defenderse del presunto plagio, y mucho menos contra el supuesto plagiado, sino que incluso se apoyará en él para hacer frente a otro tipo de acusaciones. Por lo tanto, en la época de Terencio, el nombre y la obra de Plauto siguen vivos en los escenarios romanos; nuestro autor se ha convertido de manera rápida y excepcional en un clásico, que probablemente se seguía plagiando como en vida suya, y que los comediógrafos de la nueva generación utilizan para atacarse y para defenderse. Y poco después de la muerte de Terencio suele situarse un primer renacimiento de las representaciones de comedias de Plauto en los escenarios romanos[241].

Algunos años más tarde, surge la cuestión plautina, a la que hemos hecho referencia con anterioridad, de la necesidad de estudiar las comedias para discernir cuáles procedían de Plauto y cuáles eran falsificaciones. Según las indicaciones de Aulo Gelio, a esa empresa filológica dedicaron su empeño las figuras más destacadas en los estudios literarios a finales del siglo II y comienzos del I a.C.: Lucio Elio Estilón, Volcacio Sedígito, Servio Claudio, Aurelio Opilio, Lucio Acio, Manilio, y, de manera especialmente destacada y decisiva por sus resultados, Marco Terencio Varrón. De entre ellos Lucio Elio Estilón, maestro prestigioso de personalidades literarias como Cicerón y Varrón, aseguraba que «las musas habrían utilizado la lengua de Plauto si hubiesen querido hablar en latín»[242]; es probable que sus opiniones sobre cuestiones de autenticidad, que él restringía a sólo veinticinco comedias (según Gell. III 3, 12), hayan tenido una cierta trascendencia, influyendo quizá en el hecho de que su discípulo Varrón no incluyese entre sus veintiuna *fabulae Varronianae* las comedias *Addictus* y *Saturio*[243]. Por su parte Volcacio Sedígito, que establecía en su libro *De poetis* un canon de los diez mejores cómicos latinos[244], coloca a nuestro dramaturgo en el segundo puesto, solamente precedido por Cecilio Estacio y muy por encima de los restantes:

Caecilio palmam Statio do mimico.
Plautus secundus facile exuperat ceteros[245].

---

[241] Cfr. H. B. MATTINGLY, «The First Period of Plautine Revival», *Latomus* 19 (1960), pp. 230-252.

[242] Quint. 10, 1, 99: *In comoedia maxime claudicamus. Licet Varro Musas, Aeli Stilonis sententia, Plautino dicat sermone locuturas fuisse si Latine loqui uellent...*

[243] Cfr. G. D'ANNA, «Le *res Plautinae* in Stilone e in Varrone», *Maia* 8 (1956), pp. 72-76.

[244] En Gell. 15, 24; cfr. las interesantes observaciones que ofrece sobre este curioso canon Bardon, *Lit. inc.*, I, pp. 128-130; un tratamiento exhaustivo, más actual, en M. Deufert, *Texgeschichte und Rezeption...*, cit., pp. 71-75.

[245] «La palma se la doy al mímico Cecilio Estacio.
En segundo lugar Plauto supera fácilmente a los restantes.»

Y, en fin, el tercero de los componentes de la gran tríada de los tragediógrafos latinos, Lucio Acio, que también se granjeó una buena fama por sus escritos de carácter erudito[246], negaba la paternidad plautina a siete comedias dudosas *(Agroecus, Anus, Bis compressa, Boeotia, Commorientes, Condalium, Geminaei lenones)*, de una forma tajante que reproduciría Varrón en el libro I de su obra *De comoediis Plautinis*, dejándolas todas al margen de las veintiuna «indudables»..., a pesar de que, personalmente, pensaba el erudito que por ejemplo *Boeotia* era sin duda de Plauto.

De la mano del tragediógrafo hemos llegado al romano más culto de tiempos de Cicerón y uno de los más grandes eruditos de Roma, Marco Terencio Varrón, cuyo nombre quedaría tan ligado para siempre al de las comedias plautinas al decidir las veintiuna que, a la larga, se nos conservarían. Varrón dio prueba de su gusto por la obra de Plauto y de su dedicación al estudio de las mismas en sus múltiples escritos sobre literatura, dedicándoles incluso dos obras de forma exclusiva: *Questionum Plautinarum libri V* y *De comoediis Plautinis*, y citándolo de forma preferentísima en sus escritos gramaticales[247]. No puede sorprender, por lo tanto, que los más recientes estudios sobre el gran filólogo latino o sobre la recepción de Plauto en Roma se dedique especial atención a lo que significó Varrón en el estudio, conservación y pervivencia para siempre de las comedias[248].

Sin embargo, con Cicerón nos encontramos con una actitud más bien crítica ante la obra de Plauto. En contra de lo que se escribe muchas veces, con imperdonable ligereza y poco conocimiento de causa, Cicerón no muestra en sus escritos esa admiración por las comedias plautinas de que hacían gala los autores anteriores: de hecho prefiere hablar de Terencio y de Cecilio Estacio, considerando a este último como el mejor de los cómicos latinos. Cierto es que en tres ocasiones ofrece datos cronológicos sobre Plauto, en todas ellas al lado de Nevio, por el que tampoco siente especial simpatía[249]; y también es verdad que la comici-

---

[246] Cfr. A. Pociña, *El tragediógrafo latino Lucio Acio*, Granada, 1984, pp. 34-43; M. Deufert, *Textgeschichte und Rezeption...*, cit., presenta a Lucilio y Acio en su párrafo sobre «los primeros lectores de Plauto», pp. 44-47.

[247] Así, en *De lingua Latina* Plauto aparece citado 64 veces, al lado de Enio con 68, siendo el más próximo a ellos Nevio con 26 citas. Sobre la enorme dedicación de Varrón a los estudios plautinos, cfr. A. Pociña, «Varrón y el teatro latino», *Durius* 3 (1975), pp. 291-321 (también en *Comienzos de la poesía latina...*, cit., pp. 93-121).

[248] Nos referimos fundamentalmente a los libros de A. Lehmann, *Varron critique littéraire. Regard sur les poètes latins archaïques*, Bruxelles, 2002, especialmente los capítulos segundo y tercero, «Varron biographe de Plaute» (pp. 33-47), «Varron exégète de Plaute» (pp. 49-56), y de M. Deufert, *Textgeschichte und Rezeption...*, cit., especialmente los apartados «Varros *de actis scaenicis* und die Plautus- und Terenzdidaskalien» (pp. 88-96), «Varros *de comoediis Plautinis*» (pp. 104-107), «Varros *quaestiones Plautinae*» (pp. 107-111) y «Die Plautus zitate Varros» (pp. 139-151).

[249] Cfr. Cic. *Brut.* 60; 73; *Tusc.* I 3.

dad plautina no le resultaba del todo desagradable, como demuestra su alabanza del *genus iocandi* del comediógrafo, al que compara con el de los cultivadores de la comedia ática y lo califica de *elegans, urbanum, ingeniosum, facetum*[250]. Del mismo modo, admira la lengua del cómico por boca de Craso, a quien el modo de hablar de su suegra Lelia le hacía recordar el de Plauto y Nevio[251]. A pesar de todo esto, Cicerón se muestra reacio a citar pasajes de las comedias de Plauto y de Nevio, frente a su conocida afición a insertar en sus escritos fragmentos de los tragediógrafos, y en menor medida de Cecilio Estacio y de Terencio: sólo en cuatro ocasiones en todos sus escritos le vemos citar versos de comedias plautinas, sin otra finalidad que la de redondear estéticamente una frase[252]: Cicerón no estima sus comedias de suficiente peso en cuanto a situaciones, personajes y dichos para darles cabida en su propia obra.

Este desdén, o por lo menos notable desinterés, que muestra Cicerón se convierte en crítica abierta y dura a la altura de Horacio[253], que recuerda a Plauto cuatro veces, en *Ars poetica* y en la epístola a Augusto, siempre para fustigarlo. En una de ellas, se pregunta por qué razón a los poetas contemporáneos (un Virgilio o un Vario) no se les ha de permitir el empleo de neologismos, como a Cecilio o a Plauto[254]. Que la comparación está hecha con la mala intención con que Horacio se enfrenta obstinadamente a la pervivecenia de los autores arcaicos en detrimento de los modernos, es cosa obvia. Y más adelante en la misma obra[255] critica duramente a quienes habían aplaudido la comedia plautina, cuyo *genus iocandi*, con mayor rigor que Cicerón, califica Horacio abiertamente como *inurbanum*. En la epístola a Augusto[256] acusa al dramaturgo de haber compuesto su obra tan sólo pensando en el aspecto pecuniario *(nummum in loculos demittere)*, sin preocuparse para nada del tratamiento adecuado de sus personajes.

Las consecuencias de esta crítica culta de la época de Augusto van a manifestarse claramente en los escritores del siglo I: lo demuestra la

---

[250] Cic. *off.* I 104.

[251] Cic. *de orat.* III 45: *Equidem cum audio socrum meam Laeliam -facilius enim mulieres incorruptam antiquitatem conservant, quod multorum sermonis expertes ea tenent semper, quae prima didicerunt- sed eam sic audio, ut Plautum mihi aut Naeuium uidear audire, sono ipso uocis ita recto et simplici est, ut nihil ostentationis aut imitationis adferre uideatur.*

[252] Tales citas se encuentran en Cic. *ad Brut.* I 2a, 2; *de orat.* II 39; *inu.* I 95; *Pis.* 61.

[253] El interesante tema de la crítica horaciana de Plauto es desarrollado con notable acierto por A. Ronconi, «Sulla fortuna di Plauto e di Terenzio...», cit., pp. 27-32.

[254] Hor. *ars* 52-58: *et noua fictaque nuper habebunt uerba fidem si / Graeco fonte cadent, parce detorta. quid autem / Caecilio Plautoque dabit Romanus ademptum / Vergilio Varioque? [...].*

[255] Hor. *ars* 270-274: *at uestri proaui Plautinos et numeros et / laudauere sales, nimium patienter utrumque, / ne dicam stulte, mirati, si modo ego et uos / scimus inurbanum lepido seponere dicto / legitimumque sonum digitis callemus et aure.*

[256] Hor. *epist.* II 1, 170-181.

coincidencia de criterios en el juicio sobre Plauto de un escritor de comienzos de siglo, Veleyo Patérculo, y otro de finales, Quintiliano, según pusimos de relieve hace años en sendos trabajos[257]. Veleyo Patérculo deja bien patente su total desconsideración de la obra de Plauto omitiendo su nombre en los excursos literarios que incluye en su compendio de historia romana, en la que sin embargo presenta los nombres de Cecilio Estacio y Terencio en el cultivo de la *palliata* y el de Afranio en el de la *togata*: no puede obviarse la coincidencia entre los tres en su marcado menandrismo y en su tendencia a una comedia seria, reflexiva y rigurosa; en cualquier caso, la actitud del historiador, probablemente mero reflejo de unas ideas en boga en su tiempo, recuerda la de Cicerón, pero sobre todo la de Horacio, y anticipa la de Quintiliano.

In comoedia maxime claudicamus, a pesar de los juicios elogiosos vertidos por otros sobre Plauto, Cecilio Estacio y Terencio, es la sentencia contundente de Quintiliano[258]. Pero, aparte de este juicio duro que alcanza a los tres autores de *palliata*, la verdad es que en el *corpus* de la *Institutio oratoria* del único comediógrafo que se acuerda el profesor de retórica es de Terencio, aludido en dos ocasiones más[259], y citado hasta nueve veces[260], frente a su notable falta de interés por Plauto.

Sin embargo, pocos años después, en el epistolario de Plinio el Joven, que no actúa como rígido juez de gustos literarios y se deja llevar por los suyos personales, se anticipa un nuevo periodo de fervor plautino. A Plinio le gusta la comedia, de la que es auténtico defensor[261], si bien, dadas las circunstancias del teatro romano en su tiempo, esta comedia le tiene que ser leída por sus esclavos, o bien por algún raro autor contemporáneo, como es su amigo Virgilio Romano. Para él las autoridades en el género son Plauto y Terencio, a quienes nombra unidos en dos ocasiones. En la primera, compara la lengua epistolar de la mujer de un amigo suyo con la de las comedias de Plauto y Terencio, que alaba abiertamente[262]: como es lógico, nos recuerda el pasaje de Cicerón en que Craso ponía en relación la lengua de su suegra Lelia con la de Plauto y Nevio. Por otra parte, la mejor alabanza que se le

---

257 A. POCIÑA, «La ausencia de Enio y Plauto en los excursos literarios de Veleyo Patérculo», *CFC* 9 (1976), pp. 231-240; *Id.*, «Quintiliano y el teatro latino», *CFC* 17 (1981-1982), pp. 97-110.

258 Quint. X 1, 99.

259 Quint. I 8, 11; VIII 3, 35.

260 Quint. VI 3, 56; VIII 5, 4; IX 2, 11; IX 2, 58; IX 3, 16; IX 3, 18; IX 4, 141; XI 1, 39; XI 3, 182.

261 Cfr. Plin. *epist.* VI 21.

262 Plin. *epist.* I 16: *Legit mihi nuper epistulas; uxoris esse dicebat. Plautum et Terentium metro solutum legi credidi. Quae siue uxoris sunt ut adfirmat, siue ipsius ut negat, pari gloria dignus, qui aut illa componat, aut uxorem quam uirginem accepit, tam doctam politamque reddiderit.*

ocurre a Plinio para las comedias que escribe su amigo Virgilio Romano es decir que podrían contarse entre las de Plauto y Terencio: *scripsit comoedias Menandrum aliosque aetatis eiusdem aemulatus; licet has inter Plautinas Terentianasque numeres*[263].

Pasando ya a plenos representantes del siglo II, Apuleyo parece querer indicarnos que no tiene prejuicios contra la obra de Plauto, pues cita en dos ocasiones su *Truculentus* en *Florida*[264]. Sin embargo son los dos máximos testigos del desarrollo del gusto arcaizante que va a producirse en este tiempo[265], Aulo Gelio y Frontón, quienes nos dejarán en su obra una preciosa documentación sobre el renacimiento del fervor plautino.

Como ocurría en la obra del ya lejano Varrón, también en las *Noches áticas* de Aulo Gelio son Enio y Plauto los dos autores cuyos versos aparecen con mayor frecuencia, ya sea para explicaciones de tipo gramatical o para cualquier referencia erudita; a diferencia de lo que registrábamos en el siglo precedente, la frecuencia de alusiones a la obra plautina supera con mucho a la de Terencio. Además de ello, Gelio nos da una muestra irrefutable de su admiración por las comedias de Plauto en los adjetivos que le aplica: *uerborum Latinorum elegantissimus* (I 7, 17), *homo linguae atque elegantiae in uerbis Latinae princeps* (VI 17, 4), *linguae Latinae decus* (XIX 8, 6). Su interés por todo lo concerniente a la obra del sarsinate motiva el precioso capítulo III 3, en el que se ocupa del problema de la paternidad de las incontables comedias que circulaban a nombre de Plauto; el parecer personal de Gelio, al igual que el de otros eruditos de su tiempo, es que para discernir la obras auténticas y las falsas hay que dar crédito no a lo que dijeron los estudiosos antiguos, sino a los usos y recursos cómicos y lingüísticos del comediógrafo: *ipsi Plauto moribusque ingeni atque linguae eius*[266].

La noticia de que un contemporáneo y gran amigo suyo, el culto filósofo de la segunda sofística Favorino, con sólo la lectura de un verso de una de las comedias de paternidad dudosa, *Neruularia*, tenía bastante para considerarla plautina (III 3, 6), nos indica que de nuevo en el siglo II hay un interés en todo tipo de estudiosos y de hombres de letras romanos por el conocimiento y la exégesis de las obras de Plauto.

---

263 Plin. *epist.* VI 21, 4.

264 Apul. *flor.* 2; 18.

265 Cfr. R. Marache, *La critique littéraire de langue latine et le développement du gout archaïsant au IIe siècle de notre ère*, Rennes, 1952.

266 Gell. III 3, 1. De este modo, al leer una tirada de nueve versos de la comedia *Boeotia*, cuya paternidad se dudaba en conferir a Plauto o a Atilio, la opinión de Gelio resulta tajante: *...neque alius quisquam non infrequens Plauti lector dubitauerit, si uel hos solos ex ea fabula uersus cognouerit, qui quoniam sunt, ut de illius Plauti more dicam, Plautinissimi, propterea et meminimus eos et ascripsimus* (Gell. III 3, 4).

El juicio de Frontón sobre Plauto, al que cita o alude con relativa frecuencia en lo que nos queda de su epistolario, se refleja en su más famosa carta sobre crítica literia, la tercera del libro IV, dirigida *ad Marcum Caesarem*: el empeño en la selección del vocabulario es la característica que debe servir para seleccionar a los grandes escritores, que, según Frontón, fueron en la oratoria Catón, y con él su seguidor Salustio, y en la poesía «principalmente Plauto, pero mucho más Quinto Enio, y Lucio Celio, que lo emuló con diligencia, y también Nevio, Lucrecio, Acio incluso, Cecilio, también Laberio»[267]. De nuevo encontramos la antigua preferencia por Enio y Plauto, con la particularidad de que éste, que es precisamente una de las lecturas que se llevará el emperador a su retiro de Alsio, podrá servir a Marco Aurelio para mejorar su estilo, en opinión de Frontón[268].

Apuleyo, Gelio, Favorino, Frontón, son tan sólo una muestra, por supuesto de gran valor, del ferviente resurgir de la afición por Plauto y su obra, que no va a consistir sólo en una moda literaria sin más trascendencia, sino que actualizará los estudios plautinos. Las comedias de Plauto van a ser fuente documental de los gramáticos, ya desde Marco Valerio Probo, y mina inagotable de ejemplos para las grandes obras lexicográficas como el *De significatu uerborum* de Sexto Pompeyo Festo y, algo más de un siglo después, el *De compendiosa doctrina* de Nonio Marcelo. Es ahora cuando se elaboran esos *argumenta*[269], pequeños resúmenes, a veces acrósticos, que tratan de sintetizar las complicadas tramas en muy pocos versos, imitando la lengua de Plauto, y que siguen encabezando nuestras ediciones; es sabido que argumentos de tipo semejante escribió para las comedias de Terencio Sulpicio Apolinar, maestro de Aulo Gelio y del emperador Pertinax; es también ahora cuando se realizan, en palabras de Questa, «ediciones estrechamente semejantes a las de Menandro y de otros textos teatrales griegos», poniéndoles en cabeza argumentos métricos, quizá también didascalias[270]. Por supuesto debió de haber más de un comentario de las comedias, como el que hizo el gramático Sisena[271].

Después del silencio cultural del siglo III, que afecta como al resto de las letras latinas también a la memoria de Plauto, el siglo IV, tan significativo en la historia de la conservación de la literatura antigua

---

[267] Front., p. 156 Port.; cfr. R. Marache, *La critique littéraire...*, cit., p. 104.

[268] Front., p. 464 Port.: *mox, ut te studium legendi incessisset, aut te Plauto expolires aut Accio expleres aut Lucretio delenires aut Ennio incenderes, in horam istic Musarum propriam quintam.*

[269] Cfr. últimamente M. Deufert, *Testgeschichte und Rezeption...*, cit., pp. 226 ss., 283 ss.

[270] C. Questa, *Numeri innumeri. Ricerche sui* cantica *e la tradizione manoscritta di Plauto*, Roma, 1985, pp. 175 s.

[271] Cfr. M. Deufert, *Textgeschichte und Rezeption...*, cit., pp. 245-256.

por el paso del volumen al códice, marcará el punto de partida de una nueva tradición textual plautina, determinante en el origen del texto en que leemos a Plauto en nuestros días. Prescindiendo de los gramáticos, que no lo olvidan nunca, en autores literarios todavía quedan huellas: Amiano Marcelino parafrasea el verso 12 de la comedia *Epidicus*[272] de la siguiente manera: *Hunc Prosper adaequabat, pro magistro equitum agente etiam tum in Gallis, militem regens, abiecte ignauus et (ut ait comicus) arte despecta furtorum rapiens propalam* (15, 13, 3)[273]. Por su parte Macrobio, no sólo incluye en las *Saturnales* citas de versos plautinos, tanto de comedias varronianas como no varronianas[274], sino que une en un pasaje los nombres de Plauto y Cicerón, señalando que superaron a sus contemporáneos por la *uenustas iocorum*, y advierte a propósito del cómico que su *copia iocorum* se consideraba la característica más distintiva de sus piezas[275].

En los autores cristianos todavía sigue vivo, aunque ya languideciente, el recuerdo de los dos grandes cómicos latinos[276], si bien de forma ya puramente literaria, dado que sus obras han dejado de representarse en los escenarios: tan sólo una alusión a una auténtica representación del *Amphitruo* de Plauto, y ésta no incuestionable, puede encontrarse en el *Aduersus nationes* (7, 33) de Arnobio, lo que nos sitúa en torno al año 300. Ejemplar sobre el comportamiento de los escritores cristianos con relación a Plauto y Terencio resulta el caso bien conocido de Jerónimo, en aquella carta a su discípula Eustoquia, en que se siente responsable de la acusación que un juez severo le hará en medio de un sueño febril: *Ciceronianus es, non Christianus; ubi theasaurus tuus, ibi et cor tuum* (Mt 6, 21). Sin embargo, la realidad es que esto ocurría en un viaje a Jerusalén, en el que confesaba que no conseguía abstenerse de su lectura de Cicerón... y de su Plauto: *itaque miser ego lecturus Tullium ieiunabam. Post noctium crebras uigilias, post lacrimas, quas mihi praeteritorum recordatio peccatorum ex imis uisceribus eruebat, Plautus sumebatur in manibus*[277]. En otra carta muy interesante, la dirigida a Pamaquio a propósito de

---

[272] Plaut. *Epid.* 12: *TH. minu' iam furtificus sum quam antehac. EP. quid ita? TH. rapio propalam.*

[273] Cfr. P. E. Sonnenburg, «Plautinum an non Plautinum?», *PhW* 52 (1932), pp. 463-464.

[274] Varronianas: Macr. *Sat.* I 16, 14; III 11, 2; III 18, 14; V 21, 3; no varronianas: III 16, 1-2; III 18, 9; V 19, 12.

[275] Macr. *Sat.* II 1, 10-11: *et iam primum animaduerto duos quos eloquentissimos antiqua aetas tulit, comicum Plautum et oratorem Tullium, eos ambos etiam ad iocorum uenustatem ceteris praestitisse. Plautus quidem ea re clarus fuit ut post mortem eius comoediae, quae incertae ferebantur, Plautinae tamen esse de iocorum copia noscerentur.*

[276] Para una visión general, L. Charpin, «Testimonianze cristiane sul Teatro Romano dell'età imperiale», *AIV* 90 (1930-1931), pp. 571-592.

[277] Hier. *epist.* 22, 30 («Así, pues, triste de mí, ayunaba para leer luego a Tulio. Después de las largas vigilias de la noche, después de las lágrimas que me arrancaba de lo hondo de

la traducción, Jerónimo alaba conjuntamente el *decor* y la *elegantia* de Terencio, Menandro, Plauto y Cecilio Estacio (*epist.* 57, 5); pero si analizamos la totalidad de sus citas, vemos que en él se manifiesta ya la tendencia a preferir, quizá sólo de cara a la galería, las citas del serio y reflexivo Terencio antes que las del cómico y superficial Plauto[278], moneda que se hará común en los escritores cristianos y medievales. Así, Ambrosio se nos presenta como buen conocedor de Terencio, mientras que Plauto aparece reducido en su obra a poco más de unas pocas citas, quizá indirectas[279].

Pero todavía cuando ya está a punto de caer el Imperio romano de Occidente, el obispo de Clermont Sidonio Apolinar enumera, de forma peculiar, como maestros de la elocuencia latina a Cicerón, a Livio, a Virgilio, pasando a continuación a Terencio, autor que como veremos en su momento conoce bien y al que califica de maestro de la comedia, y a Plauto que, en su opinión, a pesar de la severidad de su época, supera en gracia a los griegos: *et te, tempore qui satus seuero / Graios, Plaute, sales lepore transis*[280].

XI. La fortuna posterior de las comedias de Plauto tiene al menos dos etapas claramente diferenciadas en la Edad Media y en el Renacimiento. Los autores que se han ocupado con más o menos detalle del interesante aspecto de la supervivencia plautina[281], coinciden en subrayar la escasa fortuna primero, y el práctico desconocimiento total después, de la obra plautina a partir del siglo V. En efecto, es en los primeros años de este si-

---

mis entrañas el recuerdo de los pecados pasados, tomaba en las manos a Plauto», trad. de D. Ruiz Bueno).

[278] Cfr. A. López Fonseca, «San Jerónimo, lector de los cómicos latinos: cristianos y paganos», *CFL* n. s. 15 (1998), pp. 333-352, esp. 346-348.

[279] Cfr. P. Courcelle, «Ambroise de Milan face aux comiques latins», *REL* 50 (1972), pp. 223-231.

[280] Sidon. *carm.* 23, 148-149. En otros dos lugares cita Sidonio Apolinar a Plauto: en *carm.* 2, 191, incluye su nombre entre los de Salustio, Varrón, Quintiliano y Tácito, poniendo al comediógrafo como ejemplo de escritor ingenioso; en *epist.* I 9, 8 señala que va a acabar la carta como un fanfarrón de comedia, recordando el Pirgopolinices de *Miles gloriosus*.

[281] De forma general R. Steinhoff, *Das Fortleben des Plautus auf der Bühne*, Blankenburg, 1881; Duckworth, *Rom. Com.*, cap. 15, «The influence of Plautus and Terence upon English comedy», pp. 396-433; Paratore, *Teatr. lat.*, pp. 129-132; Id., *Plauto*, cit., pp. 108-122. Sobre el teatro español anterior a Lope de Vega (y también sobre el renacimiento de Plauto en el humanismo italiano) sigue siendo fundamental R. L. Grismer, *The influence of Plautus in Spain before Lope de Vega. Together with chapters on The dramatic technique of Plautus and The revival of Plautus in Italy*, Nueva York, 1944. Sobre el teatro medieval explícitamente: F. Bertini, «Da Menandro e Plauto alla commedia latina del XII secolo», en *Plauto e dintorni*, Roma - Bari, 1997, pp. 125-140; M. Molina Sánchez, «La recepción de Plauto y Terencio en la comedia latina medieval», en A. Pociña - B. Rabaza (eds.), *Estudios sobre Plauto*, cit., pp. 71-100.

glo cuando Plauto es presentado como su modelo por el desconocido autor de una comedia *sui generis*, el famoso *Querolus siue Aulularia*[282], una obra que probablemente no estaba destinada a la representación y que nos preludia, todavía a siglos de distancia, lo que van a ser las «comedias latinas del siglo XII» o «comedias elegíacas», que evidentemente no son teatro, ni conocieron de forma directa la obra de Plauto, su pretendido modelo. Parece ya fuera de duda, después de muchas discusiones y teorías, que, tal como confesaba el desconocido autor en el prólogo *(Aululariam hodie sumus acturi, non ueterem at rudem, inuestigatam et inuentam Plauti per uestigia)*, el *Querolus siue Aulularia* seguía, no en su totalidad, pero sí en gran medida, el modelo de Plauto[283]. Después de esta obra el influjo directo de Plauto desaparece, pero será a través de ella como veremos perdurar su nombre hasta el siglo XII.

En efecto, la independencia de las bastante numerosas «comedias», en realidad narraciones en dísticos elegíacos, de los siglos XII y XIII se percibe incluso en el supuestamente más plautino de sus creadores, Vital de Blois, que en el prólogo de su *Aulularia* repetía siete veces el nombre de Plauto en sólo nueve dísticos, para acabar declarando:

Hec mea uel Plauti comedia nomen ab olla
Traxit, sed Plauti que fuit illa mea est.
Curtaui Plautum: Plautum hec iactura beauit;
Vt placeat Plautus scripta Vitalis emunt.
Amphitrion nuper, nunc Aulularia tandem
Senserunt senio pressa Vitalis opem[284].

Pero no era a Plauto, ni a su *Amphitryo* (el *Geta* de Vital de Blois), ni a su *Aulularia* a quien aseguraba el éxito en el siglo XII Vital de Blois, que creía leer a Plauto cuando leía el antiguo *Querolus siue Aulularia*, y cuando utlizaba no sabemos qué desconocido modelo para escribir su *Geta*. De este modo, llegaba a él, tan profundamente ovidiano como sus numerosos colegas, una lejana idea y una visión muy transformada de lo que había sido la obra de Plauto, de dos de sus comedias más populares, y le daban pie a la reelaboración de dos nuevas «comedias» que no eran tales. Tan escaso fue el conocimiento de

---

282 Cfr. M. Molina Sánchez, art. cit., pp. 73 ss., con indicaciones bibliográficas.

283 Cfr. M. Molina Sánchez, «Observaciones sobre el original del *Querolus siue Aulularia*», *Cuadernos de Filología Latina* (Granada) 4 (1984), pp. 133-143.

284 «Esta comedia mía, o de Plauto, tomó su nombre de una urna, pero la que fue obra de Plauto, ahora es mía. He abreviado a Plauto: Plauto se ha enriquecido con este quebranto. Las obras de Vital garantizan el éxito de Plauto. Poco ha *Anfitrión*, ahora *Aulularia*, oprimidas bajo el peso de los años, han sentido por fin el auxilio de Vital», trad. de M. Molina Sánchez, *Vital de Blois, Aulularia*, intr., edición crítica, trad. y comentario, Madrid, 1999, p. 74.

Plauto en la Edad Media, si bien, como decía muy bellamente Paratore, «gli echi dell'opera sua non appaiono spenti»[285].

Esta situación cambia por completo en la Italia del siglo XV[286], e incluso podríamos marcar hitos y hasta fechas claves en ese cambio afortunado: la pasión por Plauto remonta a los comienzos del Renacimiento y ya en la primera mitad del siglo XIV Francesco Petrarca, cuando era todavía un joven, escribe una comedia al modo de Plauto, titulada *Philologia*, de la que sólo conservamos la noticia que nos da el propio poeta: *Comoediam me admodum tenera aetate dictasse non inficior sub Philologiae nomen*[287]. Sin embargo, el conocimiento de Plauto quedaba restringido al número de ocho comedias, hasta que, en 1425, Nicolás de Cusa, secretario del cardenal Giordano Orsini, obtiene en Alemania un volumen que contiene dieciséis comedias de Plauto, cuatro de ellas ya conocidas, doce desconocidas, que lleva a Roma en el año 1429[288]. A partir de ese momento se produce una rapísidisima y sorprendentemente efusiva afición a las comedias de Plauto, que son estudiadas y emuladas primero por humanistas de la talla de un Enea Silvio Piccolomini en su comedia *Chrysis*, Leonardo Bruni en su *Polyxena*, seguidos inmediatamente por las reescrituras de una nube de autores, entre ellos figuras de tantísimo relieve en las letras italianas como Lodovico Ariosto (*Cassaria*, 1498 en prosa, 1508 en verso, basada en *Most.*, *Poen.* y *Rud.*; *I Suppositi*, 1509, basada en *Capt.* y *Men.*), Niccolò Machiavelli (*Clizia*, 1506, basada en *Cas.*), Giovanni Maria Cecchi (*La Moglie*, 1550, basada en *Men.*; *Il Martello*, 1550, en *Asin.*; *La Stiava*, 1550, en *Merc.*; *La Dote*, 1550, en *Trin.*; *Il Corredo*, 1585, en *Mil.*; *Gl'Incantessimi*, 1585, en *Cist.*; *I Rivali*, en *Cas.*), y tantos otros autores, que a menudo confiesan su deuda y su admiración para con el comediógrafo de Sársina. Al mismo tiempo, los originales plautinos se representaban en Roma, en la corte de Ercole I de Ferrara, y, según leemos en el excelente resumen de Paratore, en el año 1502, en la fiesta celebrada con motivo de la boda de Lucrezia Borgia con Alfonso d'Este, se representaron en cinco jornadas consecutivas *Epidicus*, *Bacchides*, *Miles gloriosus*, *Asinaria* y *Casina*.

No es deseo nuestro reproducir aquí una serie de datos que pueden estudiarse con mayor detalle y rigor en nuestras fuentes, que ya

---

[285] E. Paratore, *Plauto*, cit., p. 102.

[286] Cfr. los excelentes estudios sobre Plauto en el Renacimiento debidos a F. Bertini, *Plauto e dintorni*, cit., pp. 143-219.

[287] Cfr. R. L. Grismer, *The influence of Plautus...*, cit., p. 57.

[288] R. SABBADINI, *Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV*, Florencia, 1905, pp. 110-112 (de Grismer, *op. cit.*, p. 57). El códice en cuestión es el *Romanus Vaticanus* o *Codex Ursinianus*, conservado en la Biblioteca Vaticana (*Vat. Lat. 3870*, siglos X-XI), designado en las ediciones por medio de la letra *D*.

hemos señalado. Queremos, eso sí, llamar la atención sobre la llegada de esta moda desde Italia a los demás países de Europa y su enorme difusión en las diversas lenguas a partir del siglo XVI, contando entre los continuadores de Plauto, muy frecuentemente a través de las reelaboraciones italianas, a las figuras más destacadas del teatro francés (Cyrano de Bergerac, Rotrou, Corneille, Molière), inglés (con el *Ralph Roister Doister* de Nicholas Udall, 1552, basado en el *Miles,* y tantas comedias excelentes de Shakespeare, como *The Taming of the Shrew* inspirada en *Most., The Comedy of Errors* en *Men.* y *Amph., The Tempest* en *Rud., The Merry Wives of Windsor* en *Cas., Twelfth-Night* en *Cas.* y *Men.;* y tantos otros), portugués (nada menos que Luís de Camões con su *Auto dos Enfatriões...*, por más que su modelo con toda probabilidad no fue el *Amphitryo* de Plauto, sino el del español Fernán Pérez de Oliva[289]), etcétera.

En el ámbito geográfico de la actual España la relegación de Plauto durante la Edad Media viene a ser semejante, o peor si cabe, que en el resto de Europa[290]. Hasta finales del siglo XIV, su nombre aparece citado en contadas ocasiones, en buena medida por formar pareja con el de Terencio, que goza de un conocimiento mucho más amplio, pero en cualquier caso bastante reducido en el ámbito hispano; y en esas escasas citas, resulta claro que no se conocen sus comedias: no deja de ser, como explica Edwin J. Webber, un «poeta y filósofo» más, útil para incrementar listas de citas de autoridades clásicas, a menudo muy incongruentes; esto explica, por ejemplo, la frecuente confusión de los nombres *Plauto / Platón.*

Con la llegada desde Italia de los vientos renacentistas, la situación cambia sensiblemente, produciéndose un notable influjo de la comedia latina, sobre todo de Plauto, aunque con enorme frecuencia a través de las versiones al italiano. R. L. Grismer publicó en 1944 un apreciable estudio sobre este interesantísimo tema, *The influence of Plautus in Spain before Lope de Vega*, que, si bien precisaría una actualización en casi todas sus páginas, debido a aportaciones posteriores sobre muchos aspectos particulares[291], sigue teniendo inmenso valor.

---

[289] Cfr. A. J. POCIÑA LÓPEZ, «El encantamiento lusitano sobre base plautina: el *Auto dos Enfatriões* de Camões», en A. Pociña y B. Rabaza (eds.), *Estudios sobre Plauto*, cit., pp. 163-182.

[290] Cfr. E. J. WEBBER, «The literary reputation of Terence and Plautus in medieval and Pre-Renaissance Spain», *Hispanic Review* 24 (1956), pp. 191-202; *Id.*, «Manuscripts and early printed editions of Terence and Plautus in Spain», *Romance Philology* 11 (1957), pp. 29-39; cfr. también del mismo autor, «Plautine and Terentian *Cantares* in Fourteenth-century Spain», *Hispanic Review* 18 (1950) pp. 93-107.

[291] Por ejemplo, con relación al conocimiento de Plauto por parte de Nebrija, Antonio Agustín, Francisco López Pinciano y otros, véase el notable trabajo de J. CLOSA FARRÉS, «Los humanistas hispanos y la lectura de Plauto», en J. M.ª Maestre Maestre *et al.* (eds.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al Profesor Luis Gil*, Cádiz, 1997, pp. 249-255.

Parte Grismer de un estudio de la presencia de Plauto y Terencio en las universidades y colegios, a partir del siglo XV, haciendo especial hincapié en la representación de una comedia de cada uno de ellos preceptuada en los estatutos de la Universidad de Salamanca aprobados en 1530, reiterando normas concretas en el mismo sentido en los estatutos de 1538:

> La pascua de Navidad, carnes toliendas, pascua de Resurección y Pentecostés de un año saldrán estudiantes de cada uno de los colegios a orar y hazer declamationes públicamente. Ítem de cada colegio cada año se representara una comedia de Plauto o Terencio o tragicomedia, la primera el primero domingo de las octauas de Corpus xti y las otras en los domingos siguientes; y el regente que mejor hiziere y representare las dichas comedias o tragedias se le den seis ducados del arca del estudio y sean juezes para dar este premio el retor y maestre escuela[292].

Al precepto de escenificar a Plauto y Terencio se añade la costumbre generalizada de ofrecer representaciones escolares de comedias latinas de diversa autoría, a menudo obra de profesores y hasta de alumnos, lo que lleva en el año 1574 al famoso caso del maestro Francisco Pérez, que merece la pena reproducir, sobre todo por la consecuencia a la que condujo, según el relato detallado de J. García Soriano:

> El precepto de los *estatutos* universitarios, que obligaba a los regentes de Gramática a componer comedias para los actos escolares, puso en trance a algunos de ellos (aunque doctos, no favorecidos por las Musas), de engendrar adefesios. Tal sucedió al maestro Francisco Pérez, autor de una desdichada comedia, que se representó en la universidad por san Juan del año 1574. «Fue mala e de malos entremeses e sin latín nj orden e que dio que desir a los que la oyeron e se hallaron presentes e la vieron.» Tan grande hubo de ser el escándalo que produjo su representación que el rector se creyó en el caso de imponer una multa al pobre regente. Sometióse el asunto a la deliberación del claustro de diputados que se celebró el 26 de junio de aquel año [...] el claustro acordó que el maestro Pérez en lo sucesivo y hasta que la universidad no dispusiere otra cosa, no pudiera hacer, ni representar comedia alguna que no fuese de Plauto o de Terencio[293].

---

[292] E. Esperabé Arteaga, *Historia pragmática é interna de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, 1914, vol. I, p. 203; R. L. Grismer, *op. cit.*, pp. 89 s.

[293] J. García Soriano, «El teatro del colegio en España», *Boletín de la Real Academia Española* 15 (1928), pp. 401-402.

Este renacimiento de la comedia latina en la universidad y el interés que implica por las obras de Plauto y Terencio, tiene como una de sus consecuencia más importantes la proliferación de composiciones de nuevas comedias, en latín o en castellano, debidas a escritores ligados de diferentes maneras a la universidad, como Juan de Mal-lara, Luis de Soto, Hernando Enríquez, Diego de la Torre, o el propio Francisco Sánchez de las Brozas, que escribió para su representación numerosas tragedias y comedias (cuatro de éstas, *Assuero*, *Bersabé, Achilles inventus* y *Trepidaria* quemadas por la Inquisición en el año 1600)[294]. Además, comienzan a aparecer traducciones al castellano de comedias plautinas, siendo buen ejemplo de ello la gran suerte que corrió la comedia *Amphitryo*, traducida al castellano y publicada en Alcalá de Henares, en 1517, por el médico del rey Fernando el Católico Francisco López de Villalobos[295]; en 1525 se publica en Sevilla otra traducción del catedrático de Salamanca Fernán Pérez de Oliva[296]; en Toledo aparece otra nueva en 1554, anónima esta vez; por fin, en Valencia, en 1559, aparece la versión de Juan de Timoneda, que, si bien se presenta como una comedia[297], resulta ser una adaptación con bastantes libertades, basada en la traducción de López de Villalobos[298].

Como es lógico, semejante pasión teatral no se restringe exclusivamente al ámbito salmantino, sino que alcanza con parecido fervor a otras universidades, como la de Alcalá de Henares, donde el catedrático de Retórica Juan Pérez se nos presenta como habitual comediógrafo con obras como *Necromanticus*, *Lena*, *Suppositi*, *Decepti*[299], y su famosa *Arte relegata et Minerva restituta*, representada en 1539 o 1540. Por su parte en la Universidad de Valencia escribe (y se recitan y representan)

---

[294] Cfr. E. L. Grismer, *op. cit.*, p. 94.

[295] Cfr. M.ª J. Ibáñez Pérez, «La traducción de *Anfitrión* del doctor López de Villalobos», *Minerva* 4 (1990), pp. 155-176 (*n. b.*: hay una errata en el orden de los apellidos de la autora, que se llama en realidad María Jesús Pérez Ibáñez); F. Bertini, «I rifacimenti spagnoli dell'*Amphitruo* plautino nel XVI secolo», *StudHumPic* 23 (2003), pp. 221-239.

[296] La obra, titulada *Muestra de la lengua castellana en el nascimiento de Hércules o Comedia de Amphitrion*, debe denominarse con rigor una adaptación, no una traducción, del original de Plauto. Cfr. la edición de C. G. Peale, *Fernán Pérez de Oliva Teatro*, Córdoba, 1976, pp. 3-46; W. Atkinson, «Hernán Pérez de Oliva. A Biographical and Critical Study», *Rev. Hisp.* 71 (1927), pp. 309-483; M.ª J. Pérez Ibáñez, «El *Anfitrión* de Pérez de Oliva», en A. M.ª Aldama (ed.), *De Roma al siglo XX*, Madrid, 1996, pp. 827-832; F. Bertini, *art. cit* en la nota precedente.

[297] «La Comedia de *Amphitrion* traduzida por Juan Timoneda, y puesta en Estilo que se puede representar. Contiene muy altas sentencias y graciosos passos», en *Obras de Juan de Timoneda*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1948, vol. II, p. [249].

[298] Cfr. R. L. Grismer, *op. cit.*, pp. 188-190; R. Guarino Ortega, «El *Anfitrión* de Timoneda: un ejemplo de recepción del teatro clásico latino», en Á.-L. Pujante y K. Gregor (eds.), *Teatro clásico en traducción: texto, representación, recepción*, Murcia, 1996, pp. 201-208.

[299] Comedias que, como señala Grismer (*op. cit.*, p. 91) coinciden en sus títulos con los de las reelaboraciones italianas de Ariosto: *Il Negromante*, *La Lena*, *I Suppositi*.

sus comedias el gran humanista Juan Lorenzo Palmireno, entre otras *Sigonia, Thalasina, Octauia, Lobenia, Trebiana, Fabella Aenaria*[300].

A esta efervescencia del renacimiento plautino, bien sea en representaciones de sus comedias, pero sobre todo en recreaciones a partir de ellas, ya sea de forma directa, ya sea por vía indirecta, en ámbitos universitarios, se suma la presencia pujante del teatro de influjo clásico en los colegios de la Compañía de Jesús, utilizado a lo largo y ancho de toda Europa, en América y en el Japón, como instrumento pedagógico de inestimable valía[301]. El gran interés prestado en los últimos años a la investigación sobre el llamado «teatro de los jesuitas»[302] hace que podamos conocer bastante bien la importancia del crecido número de tragedias y comedias, escritas en el ámbito hispánico de forma preferente en prosa latina y en castellano, inspiradas sobre todo en las obras de Plauto, Terencio y Séneca. Entre ellas ocupa un puesto primordial la producción dramática de Pedro Pablo de Acevedo (1522-1573), autor de obras dramáticas de tipo muy variado, como las «comedias» *Metanea, Occasio, Philautus, Caropus,* de clara inspiración sobre todo en las *palliatae* latinas, si bien el modelo preferido es algunas veces Terencio (así, en *Occasio*), en otras Plauto y Terencio *(Philautus),* o incluso ambos comediógrafos en unión de otros autores latinos, como Cicerón, Horacio, Marcial *(Charopus)*[303].

Llegamos de este modo al umbral del teatro español propiamente dicho con *La Celestina*, obra de la que afirma su editor Julio Cejador: «El Renacimiento español puede decirse que nace con *La Celestina* y con ella nace nuestro teatro, pero tan maduro y acabado, tan humano y recio, tan reflexivo y artístico, y a la vez tan natural, que ningún

---

[300] Cfr. J. M.ª MAESTRE MAESTRE, *El humanismo alcañizano del siglo XVI. Textos y estudios de latín renacentista*, Cádiz, 1990, pp. 127-227, esp. 147; *Id.*, «Valencia y su *Studi General* en el teatro de Juan Lorenzo Palmireno», en J. V. Bañuls *et al.* (eds.), *El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental*, Bari, 1998, pp. 335-367; *Id.*, «El papel del teatro escolar en la enseñanza de la retórica y del latín durante el Renacimiento; en torno a la *fabella Aenaria* de Juan Lorenzo Palmireno», en J. Pérez i Durà y J. M. Estellés (eds.), *Los humanistas valencianos y sus relaciones con Europa: de Vives a Mayans*, Valencia, 1998, pp. 95-114; etcétera.

[301] Cfr. J. GARCÍA SORIANO, *El teatro universitario y humanístico en España. Estudios sobre el origen de nuestro arte dramático; con documentos, textos inéditos y un catálogo de antiguas comedias escolares*, Toledo, 1945; A. DOMINGO MALBADI, *La producción escénica del Padre Pedro Pablo Acevedo. Un capítulo en la pedagogía del latín de la Compañía de Jesús en el siglo XVI*, Salamanca, 2001; etcétera.

[302] Cfr. N. GRIFFIN, «El teatro de los jesuitas: algunas sugerencias para su investigación», *Filología Moderna* 54 (1975) 407-413; M. MOLINA SÁNCHEZ, «El teatro de los jesuitas en la Provincia de Andalucía: nuevos datos para su estudio», en J. M.ª Maestre Maestre *et al.* (eds.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico I*, Cádiz, 1993, pp. 643-654; V. PICÓN GARCÍA, «Proyecto de investigación sobre teatro latino humanístico en España», *ibid.* pp. 821-830.

[303] V. PICÓN *et al.* (eds.), *Teatro escolar latino del s. XVI: La obra de Pedro Pablo de Acevedo S. I.*, vol. I, Madrid, 1997.

otro drama de los posteriores se le puede comparar»[304]. Atribuida no sin problemas a Fernando de Rojas, esta «tragicomedia», como se le llama desde la tercera edición, del año 1502, tiene un influjo muy profundo, directo e indirecto, de la comedia latina, ya señalado por Menéndez Pelayo: «Le era familiar la comedia latina, no sólo la de Plauto y Terencio, sino la de sus imitadores del primer Renacimiento. Este tipo de fábula escénica es el que procura, no imitar, sino ensanchar y superar, aprovechando sus elementos y fundiéndolos en una concepción nueva del amor, de la vida y del arte»[305]. Sin embargo, difieren bastante en los estudiosos las valoraciones sobre la deuda de *La Celestina* para con el teatro cómico latino. Entre los posteriores a Menández Pelayo y Grismer, nos parecen especialmente acertadadas las conclusiones de María Rosa Lida de Malkiel en su voluminoso estudio sobre la originaliad de *La Celestina*[306]. Según esta estudiosa, existe una triple influencia del teatro latino: a) de la «comedia romana», es decir, la de Plauto y Terencio (sobre todo la de éste); b) de la «comedia elegíaca», sobre todo de la anónima *Pamphilus*, «cuyo contacto directo con *La Celestina* es cosa averiguada» (p. 37); c) con la «comedia humanística», con la que comparte «la forma en prosa, la división clásica en actos superpuesta a un concepto de secuencia dramática no clásico sino medieval, los recursos técnicos de la comedia romana a la vez que los agregados a ésta: acotación implícita, monólogo en boca de personajes bajos, uso verosímil del aparte y, muy señaladamente, concepción fluida e impresionista de lugar y tiempo» (p. 48). Pero volviendo a la «comedia romana», los análisis de Lida de Malkiel pueden resumirse de este modo: «Todo examen de *La Celestina* confirma esta conclusión: la comedia romana y en especial la de Terencio ha sido el modelo –directo o indirecto– para un gran número de resortes técnicos, tales como ciertos tipos de acotación, diálogo, monólogo, aparte, ironía y posiblemente ciertas peculiaridades de la representación del espacio y del tiempo [...], ha fijado las categorías de varios personajes (los enamorados, los padres, los sirvientes, las cortesanas), ha impuesto el amor como tema por excelencia del teatro profano, y ha dejado huella tangible en algunas situaciones y en innumerables sentencias y ecos verbales» (p. 30); sin embargo, «ni por su ar-

---

304 F. de Rojas, *La Celestina*, edición y notas de J. Cejador y Frauca, Madrid, 1945, vol. I, p. XXXVIII.

305 M. Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, vol. III, Madrid, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1915, p. II.

306 M. R. Lida de Malkiel, *La originalidad artística de* La Celestina, Buenos Aires, 1962, esp. pp. 29-78 (pero con apreciaciones fundamentales a lo largo de todo el volumen: cfr. la notable extensión de la entrada «Plauto» en el «Índice de nombres y de obras», pp. 745-746). Véase también de la misma autora «Elementos técnicos del teatro romano desechados en *La Celestina*», *Romance Philology* 27 (1973-1974), pp. 1-12.

gumento, ni por su representación de ambiente y caracteres, ni por su tono sentimental *La Celestina* procede de la comedia romana» (p. 32). De todas maneras, es difícil probar la presencia directa de Plauto en *La Celestina*, sin que sea posible ni defenderla con la vehemencia ni negarla con la rotundidad con que a veces se hace[307].

Metiéndonos ya en el teatro español de los siglos XVI y XVII, el influjo de la comedia latina no es muy grande en el padre del teatro español, Juan del Encina, pero sí se nota con intensidad creciente en Lucas Fernández, Diego Sánchez de Badajoz, y de forma especial en las figuras claves del teatro inmediatamente anterior a Lope de Vega: Bartolomé de Torres Naharro[308], Lope de Rueda y Juan de Timoneda[309]. Sólo en ellos, quizá demasiado tarde, hubo un influjo de la comedia de Plauto, nunca tan importante como la que el latino ejerció desde mucho antes en los autores italianos, ni perdurable, por cuanto a partir de Lope de Vega, y en general en los dramaturgos del Siglo de Oro (Tirso de Molina, Calderón de la Barca, Ruiz de Alarcón, Moreto, Rojas Zorrilla) el influjo de la comedia latina se dejará sentir mucho menos. ¿Por qué razón? El tema exigiría un desarrollo inmenso, que nos llevaría a un grueso volumen, ajeno al presente. Recordemos, eso sí, a modo de resumen de lo ocurrido, dos pasajes de Lope de Vega, en los que no hay ni pizca de desdén por la comedia romana, ni tampoco ese desprecio por su público que podría percibirse en una lectura muy superficial.

En la comedia *Lo fingido verdadero* (hacia 1608) un Nerón, entendido en teatro como en realidad debió de ser, conversa con el mimo Ginés sobre preferencias relativas a la comedia:

GINÉS: Escoge la que fuere de tu gusto;
¿quieres el *Andria* de Terencio?
NERÓN: Es vieja.
GINÉS: ¿Quieres de Plauto *El mílite glorioso*?
NERÓN: Dame una nueva fábula que tenga
más invención, aunque carezca de arte,
que tengo gusto de español en esto,
y como me le dé lo verisímil
nunca arreparo tanto en los preceptos,

[307] Cfr. Í. Ruiz Arzálluz, «Género y fuentes», en *La Celestina*, edición y estudios de F. L. Lobera y otros, Barcelona, Crítica, 2000, pp. XCII-CXXIV, esp. p. CX, nota 126.

[308] Sobre la imitación de *Asinaria* de Plauto en su *Comedia Aquilana*, no deje de consultarse el interesante artículo de A. Lenz, «Torres Naharro et Plaute», *Rev. Hisp.* 57 (1923), pp. 99-107.

[309] Cfr. J. P. Wickersham Crawford, «Notes on the "Amphitrion" and "Los Menemnos" de Juan de Timoneda», *Modern Language Rev.* 9 (1914), pp. 248-251.

antes me cansa su rigor, y he visto
que los que miran en guardar el arte
nunca del natural alcanzan parte.

Un año después, en 1609, se sitúa la composición del *Arte nuevo de hacer comedias,* que Lope de Vega escribe para oponerse a las comedias que se escriben en España, tan diferentes de como las habían pensado sus «primeros inventores», a los que encierra, pero admira:

Verdad es que yo he escrito algunas veces
siguiendo el arte que conocen pocos;
mas luego que salir por otra parte
veo los monstruos de apariencias llenos,
adonde acude el vulgo y las mujeres,
que este triste ejercicio canonizan,
a aquél hábito bárbaro me vuelvo;
y cuando he de escribir una comedia,
encierro los preceptos con seis llaves;
saco a Terencio y Plauto de mi estudio,
para que no me den voces; que suele
dar gritos la verdad en libros mudos;
y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron;
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto.

XII. Por lo que respecta a la tradición del texto de Plauto[310], incluso en un acercamiento rápido y superficial a los múltiples problemas que plantea, conviene tener presente que nos hallamos ante un conjunto de comedias, esto es, obras compuestas pensando por encima de todo en su representación, y sin duda copiadas, al menos durante un cierto tiempo, fundamentalmente para ese fin. Cualquier persona que tenga un mínimo de experiencia en el montaje de obras teatrales sabe muy bien que pocas cosas hay tan susceptibles de cambios, de añadi-

[310] Cfr. la brevísima pero excelente síntesis de R. J. TARRANT, «Plautus», en L. D. Reynolds (ed.), *Texts and Transmission. A Survey of the Latin Classics*, Oxford, 1983, pp. 302-307; indispensable F. Leo, *Plautinische Forschungen...*, cit., pp. 1-62 («Geschichte der Überlieferung der plautinischen Komödien im Altertum»), así como las obras de Pasquali y de Lindsay citadas más abajo; también C. QUESTA, *Per la storia del testo di Plauto nell'Umanesimo. I. La «recensio» di Poggio Bracciolini*, s. l. (¿Urbino?), 1968; *Id., Parerga Plautina. Struttura e tradizione manoscritta delle commedie*, Urbino, 1985; M. DEUFERT, *Textgeschichte und Rezeption des plautinischen Komödien im Altertum*, Berlín, 2002.

dos, de supresiones, como un texto dramático en manos de actores y directores. En el mundo latino no debía de actuarse de manera muy distinta al nuestro: el prólogo de *Casina* nos ofrece una muestra excelente de un cambio destinado a una reposición, sin duda posterior a la muerte de Plauto; lo mismo podía ocurrir en el interior de las comedias. Por tanto, no es extraño que tantos estudiosos de la literatura pusiesen sus ojos y su dedicación en las comedias de Plauto, en la parte final del siglo II y comienzos del I a.C. con el fin primordial (pero no único) de diferenciar las auténticas de las falsas; y más tarde, en el siglo II d.C., y sobre todo en el IV, con el de conseguir una edición fiable.

A dos ediciones diferentes[311], que probablemente pertenecen ambas al siglo IV, remontan las dos familias de manuscritos en que se basan nuestras ediciones: la representada exclusivamente por el Palimpsesto Ambrosiano y la formada por los llamados *codices Palatini*.

Bien conocida es la hermosa historia del Palimpsesto Ambrosiano (A), conservado en la Biblioteca Ambrosiana de Milán: se trata de un manuscrito en pergamino, escrito en capitales del siglo IV o V, con 251 hojas, con 19 líneas por página; en su origen contenía la totalidad de las comedias varronianas, pero ya había perdido las comenzadas por A *(Amphitruo, Asinaria, Aulularia)*, *Curculio*, casi todos los *Captiui*, y la colocada al final, *Vidularia*, cuando en el siglo VIII fue borrado por abrasión para ser reutilizado, copiando encima una parte del *Antiguo Testamento* (desde *Re* 2 a *Par* 2). De este modo, se mantuvo hasta ser descubierto en 1815 por el cardenal Angelo Mai, que fue también el primero en intentar descifrarlo, tarea en la que le siguieron otros paleógrafos, hasta llegar a la admirable figura de Wilhelm Studemund, que después de una trabajo paciente y ejemplar, que acabó perjudicando su vista de forma irremediable, ofreció una copia y estudio detallados y puntillosos de cuanto pudo leer y observar en el palimpsesto[312], expresando su sentimiento hacia el manuscrito y su entrega total a la dura labor realizada por medio del famoso epígrafe tomado de Catulo: *ni te plus oculis meis amarem...* En la actualidad, el palimpsesto sigue en la Ambrosiana de Milán (G 82 sup.), pero absolutamente inutilizable: así lo describe Alfred Ernout: «...brûlé, troué, noirci par les réactifs, détérioré de toutes manières, n'est plus que l'ombre d'une ombre, et si nous pouvons l'utiliser avec certitude, c'est au dévoûment de Studemund que nous le devons».

---

[311] Sobre la posible existencia de tres textos independientes de Plauto en el siglo IV, de los que dependerían el ambrosiano, la familia de los *codices Palatini*, y el texto utilizado por Nonio Marcelo en su *De compendiosa doctrina*, cfr. G. PASQUALI, *Storia della tradizione e critica del testo*, Vicenza, Mondadori, 1974, pp. 331 ss.

[312] *T. Macci Plauti Fabularum reliquiae Ambrosianae. Codicis rescripti Ambrosiani apographum*, Berlín, Weidmann, 1889; reimpr. Hildesheim-Nueva York, 1972.

Hasta la edición del *apographum* de Studemund en 1889, la tradición plautina estaba representada por una serie de manuscritos, conocidos por el nombre de *codices Palatini*, debido a que en otro tiempo estuvieron los dos más importantes en la biblioteca del príncipe elector del Palatinado, en Heidelberg. Remontarían a un perdido proarquetipo P^A, un manuscrito en letra capital, en cierto modo semejante al Ambrosiano. Hacia el siglo VIII se hizo de él una copia, *P*, igualmente perdida, en minúscula carolina[313], que sería el prototipo de los *Palatini*. De éstos son especialmente famosos el cód. *B* (Palatinus Vaticanus Lat. 1615, siglos X-XI), conocido también como *Vetus Camerarius* por haberlo utilizado el filólogo alemán Joachim Kappelmeister; se encontraba en la Biblioteca Palatina de Heidelberg cuando la ciudad fue conquistada en 1622 por Maximiliano de Baviera, que regaló la biblioteca al Papa, yendo a parar a la Vaticana; el cód. *B* (Palatinus Heidelbergensis 1613, siglos X-XI), también llamado *Decurtatus*, porque sólo contiene las doce comedias últimas; éste permaneció en Heidelberg cuando el anterior fue llevado a Roma; el cód. *D* (Vaticanus Lat. 3870, siglos X-XI), llamado *Ursinianus* porque fue comprado en 1429 por el cardenal Giordano Orsini. Menor importancia tienen *E* y *J*.

Conviene recordar la existencia de un perdido cod. *T* (codex Turnebi uel fragmenta Senonensia); procedente de la abadía benedictinia de Sainte Colombe en Sens, fue utilizado por Adrien Turnèbe, profesor en París entre los años 1547 y 1565, quien incluyó algunas de sus lecturas en sus *Adversaria critica* (París, 1564-1573). El manuscrito se perdió más tarde, pero muchas lecturas suyas fueron descubiertas en 1897 por Wallace M. Lindsay en una edición de Plauto de 1540 existente en la Biblioteca Bodleiana de Oxford[314]. Se suele pensar que, al igual que los *codices Palatini*, el *codex Turnebi* procedería del proarquetipo P^A.

Tal es, contada muy por encima, la tradición en que se basan las ediciones críticas de finales del siglo XIX y las del XX. Quizá convenga recordar que *A* y los *codices Palatini* tienen diferencias notables que debían remontar, en el caso de éstos, a su arquetipo: en *A* algunas comedias llevaban didascalias, que no existen nunca en los *Palatini*[315]; *A* no tenía argumentos en su origen, siendo los que tiene, no acrósticos, añadidos antiguos, en escritura uncial, de un antiguo poseedor; P^A en cambio tenía argumentos acrósticos[316]; la división en es-

---

313 Cfr. W. M. LINDSAY, *The Palatin Text of Plautus*, Oxford, 1896.

314 Cfr. W. M. LINDSAY, *The Codex Turnebi of Plautus*, Oxford, 1898; reimpr. Hildesheim - Nueva York, 1972.

315 Cfr. W. M. LINDSAY, *Ancient Editions of Plautus*, Oxford, 1904, p. 88.

316 Cfr. sobre estos detalles y otros, el clarificador resumen de G. Pasquali, *Storia della tradizione...*, cit., p. 339.

cenas es muy semejante; sin embargo, al lado de notables coincidencias, existen también diferencias notables, haciendo necesarias las dos familias para la constitución del texto de las comedias de Plauto, sin que el hecho de la mayor antigüedad de *A* deba significar que hay que concederle mayor crédito a sus lecturas que a las de los *Palatini*, como se creyó en un primer momento al ser publicado por Studemund.

Bibliografía: F. CONRAD, «Bericht über Plautus aus den Jahren 1926-1934», *JFKA* 247 (1934-1935), pp. 63-90; F. BERTINI, «Vent'anni di studi plautini in Italia (1950-1970)», *BStudLat* 1 (1971), pp. 22-41; G. GASPARRO, «La questione plautina nella critica anglosassone contemporanea», *RCCM* 15 (1973), pp. 87-133; J. D. HUGHES, *A Bibliography of Scholarship on Plautus*, Ámsterdam, 1975; D. FOGAZZA, «Plauto 1935-1975», *Lustrum* 19 (1976), pp. 79-296; J. A. HANSON, «Scholarship on Plautus since 1950», *CW* 59 (1965-1966), pp. 103-107; 126-129; 141-148; E. SEGAL, «Scholarship on Plautus 1965-1976», *CW* 74 (1981), pp. 353-433; F. BUBEL, *Bibliographie zu Plautus, 1976-1989*, Bonn, 1992; A. LÓPEZ, «Estudios sobre Plauto en España durante los años 1940-1996», en A. POCIÑA y B. RABAZA (eds.), *Estudios sobre Plauto*, Madrid, 1998, pp. 291-301; D. P. MAIORANA, B. RABAZA, «Plauto en Argentina (siglo XX), *Ibid.*, pp. 303-306.

Ediciones o. completas: F. RITSCHL, G. LOEWE, G. GOETZ, F. SCHOELL, Lipsiae, Teubner, 4 vols., 1871-1894; J. L. USSING, Hauniae, Gyldendal (con comentario), 5 vols., 1875-1892; G. GOETZ, F. SCHOELL, Lipsiae, Teubner, 7 vols., 1893-1896; F. LEO, Berlín, Weidmann, 2 vols., 1895-1896 [reed. Berlín, 1958; reed. Venecia, Casa Editrice Armena, 6 vols., 1964]; W. M. LINDSAY, Oxonii, Bibl. Oxoniensis, 2 vols., 1904-1905; P. NIXON, Londres - Cambridge Mass., Loeb (texto de F. Leo, con trad. inglesa), 5 vols., 1916-1938; A. ERNOUT, París, Coll. Budé (con trad. francesa), 7 vols., 1932-1940; M. OLIVAR, Barcelona, Col. Bernat Metge (texto de A. Ernout, con trad. catalana), 8 vols., 1934-1960; E. PARATORE, Roma, Newton Compton (texto de W. M. Lindsay, con trad. italiana), 5 vols., 1978.

Traducciones españolas completas: a) castellano: P. A. MARTÍN ROBLES, Madrid, Hernando, 5 vols., 1931-1945; J. R. BRAVO, Madrid, Cátedra, 2 vols., 1989-1995; b) catalán: M. OLIVAR, Barcelona, Bernat Metge, 8 vols., 1934-1960. *Comedias sueltas*: cfr. A. POCIÑA, «Problemas de traducción y adaptación de la comedia latina», *Florentia Iliberritana* 3 (1992), pp. 517-539; *Id.* «Versiones de Plauto al castellano publicadas en España (siglo XX), en A. Pociña y B. Rabaza (eds.), *Estudios sobre Plauto*, Madrid, 1998, pp. 307-314.

Léxico: G. LODGE, *Lexicon Plautinum*, Leipzig, 2 vols., 1904-1933 [reed. Hildesheim, 2002].

Estudios: F. RITSCHL, *Parerga zu Plautus und Terenz, I*, Leipzig, 1845; W. STUDEMUND, *T. Macci Plauti Fabularum reliquiae Ambrosianae. Codicis rescripti Ambrosiani apographum*, Berlín, 1889; reimpr. Hildesheim-Nueva York, 1972; W. M. LINDSAY, *An Introduction to Latin Textual Emendation based on the Text of Plautus*, Londres, 1896; W. M. LINDSAY, *Ancient Editions of Plautus*, Oxford, 1904; W. M. LINDSAY, *The Syntax of Plautus*, Oxford, 1907; F. LEO, *Plautinische Forschungen zur Kritik und Geschichte der Komödie*, Berlín, ²1912 [reimpr. Dublín - Zúrich, 1971]; E. FRAENKEL, *Plautinisches im Plautus*, Berlín, 1922 (versión it. de F. Munari, revisada, *Elementi Plautini in Plauto*, Florencia, 1960); H. H. LAW, *Studies in the Songs of Plautine Comedy*, Menasha, 1922; W. M. LINDSAY, *Early latin verse*, Oxford, 1922; P. LEJAY, *Plaute*, París, 1925; G. JACHMANN, *Plautinisches und Attisches*, Berlín, 1931 [reed. Roma, 1966]; J. N. HOUGH, «The Development of Plautus' Art», *CPh* 30 (1935), pp. 43-57; Ch. H. BUCK, *A Chronology of the Plays of Plautus*, Baltimore, 1940; R. L. GRISMER, *The influence of Plautus in Spain before Lope de Vega*, Nueva York, 1944; F. ARNALDI, *Da Plauto a Terenzio: I Plauto*, Napoli, 1946; G. E. DUCKWORTH, *The Nature of Roman Comedy*, Princeton, 1952; K. H. E. SCHUTTER, *Quibus annis comoediae Plautinae primum actae sint quaeritur*, Leyden, 1952; B.-A. TALADOIRE, *Essai sur le comique de Plaute*, Mónaco, 1956; M. BARCHIESI, «Problematica e poesia in Plauto», *Maia* 9 (1959) pp. 163-203; J.-P. CÈBE, «Le niveau culturel du public plautinien», *REL* 38 (1960), pp. 101-106; E. PARATORE, *Plauto*, Florencia, 1961; G. MAURACH, *Untersuchungen zum Aufbau plautinischer Lieder*, Göttingen, 1964; F. DELLA CORTE, *Da Sarsina a Roma. Ricerche plautine*, Florencia, ²1967; C. QUESTA, *Introduzione alla metrica di Plauto*, Bologna, 1967; E. W. HANDLEY, *Menander and Plautus: A Study in Comparison*, Londres, 1968; E. SEGAL, *Roman Laughter. The Comedy of Plautus*, Cambridge Mass., 1968 [2.ª ed., Nueva York, 1987]; L. BRAUN, *Die Cantica des Plautus*, Göttingen, 1970; M. BETTINI, «Verso un'antropologia dell'intreccio: le strutture semplici della trama nelle commedie di Plauto», *MD* 7 (1972), pp. 39-101; J. A. CORREA, «Plautinismo y comicidad», *Habis* 3 (1972), pp. 103-126; K. GAISER, «Zur Eigenart der römischen Komödie. Plautus und Terenz gegenüber ihren griechischen Vorbildern», *ANRW* I, 2 (1972), pp. 1027-1113; E. LEFÈVRE (ed.), *Die römische Komödie: Plautus und Terenz*, Darmstadt, 1973; W. G. ARNOTT, *Menander, Plautus, and Terence*, Oxford, 1975; G. PETRONE, *Morale e antimorale nelle commedie di Plauto. Ricerche sullo Stichus*, Palermo, 1977; G. CHIARINI, *La recita. Plauto, la farsa, la festa*, Bolonia, 1979; N. ZAGAGI, *Tradition and Originality in Plautus. Studies in the Amatory Motifs in Plautine Comedy*, Göttingen, 1980; R. RAFFAELI, *Ri-*

cerche sui versi lunghi di Plauto e di Terenzio (metriche, stilistiche, codicologiche), Pisa, 1982; S. BOLDRINI, *Gli anapesti in Plauto (metro e ritmo)*, Urbino, 1983; G. PETRONE, *Teatro antico e inganno: finzioni plautine*, Palermo, 1983; R. J. TARRANT, «Plautus», en L. D. Reynolds (ed.), *Texts and Transmission. A Survey of the Latin Classics*, Oxford, 1983, pp. 302-307; C. QUESTA, *Numeri innumeri. Ricerche sui cantica e la tradizione manoscritta di Plauto*, Roma, 1984; C. QUESTA y R. RAFFAELLI, *Maschere, prologhi, naufragi nella commedia plautina*, Bari, 1984; M. BETTINI y C. QUESTA (eds.), *Nuovi studi su Plauto. Grammatica poetica e fortuna letteraria di un testo esemplare*, Pisa, 1985; N. W. SLATER, *Plautus in Performance. The Theatre of the Mind*, Princeton, 1985; E. LEFÈVRE, E. STÄRK y G. VOGT-SPIRA, *Plautus Barbarus. Sechs Kapitel zur Originalität des Plautus*, Tübingen, 1990; S. MIOLA, *Shakespeare and Classical Comedy. The Influence of Plautus and Terence*, Oxford, 1994; C. QUESTA, *Titi Macci Plauti cantica*, Urbino, 1995; H. N. PARKER, «Plautus vs. Terence: Audience and Popularity Reexamined», *AJPh* 117 (1996), pp. 585-618; B. GARCÍA HERNÁNDEZ, *Descartes y Plauto. La concepción dramática del sistema cartesiano*, Madrid, 1987; F. BERTINI, *Plauto e dintorni*, Roma - Bari, 1997; A. POCIÑA y B. RABAZA (eds.), *Estudios sobre Plauto*, Madrid, 1998; C. QUESTA, *Titi Macci Plauti cantica*, Urbino, 1995; G. VOGT-SPIRA, «Plauto fra teatro greco e superamento della farsa italica. Proposta di un modello triadico», *QUCC* 58 (1998), pp. 111-135; A. LÓPEZ y A. POCIÑA, *Estudios sobre comedia romana*, Fráncfort del Meno, 2000; J. BLÄNSDORF, «T. Maccius Plautus», en W. Suerbaum (ed.), *Handbuch der lateinischen Literatur der Antike I. Die archaische Literatur*, Múnich, 2002, pp. 183- 228; M. DEUFERT, *Textgeschichte und rezeption der plautinischen Komödien im Altertum*, Berlín - Nueva York, 2002; E. PARATORE, *Anatomie plautine*, Urbino, 2003.

OTROS COMEDIÓGRAFOS

Al igual que ocurrió en la práctica totalidad de los géneros literarios, la tradición resultó muy selectiva con los cultivadores de la comedia *palliata* contemporáneos de Plauto, permitiendo que llegaran hasta nuestro tiempo tan sólo las comedias de éste, y relegando al olvido la práctica totalidad de los comediógrafos que junto con él animaron los escenarios romanos en las últimas décadas del siglo III y las primeras del II a.C. Sin embargo, éstos no debieron de ser pocos, ni sus obras carentes de interés. Cuando Aulo Gelio, en el tantas veces recordado capítulo 3 del libro III de las *Noches áticas*, al ocuparse de la autoría de las comedias atribuidas a Plauto nos dice que eran unas ciento treinta las que circulaban bajo su nombre, está pensando que buen número de esas obras, si no todas, habían sido compuestas en vida del comediógrafo, pues en su opinión «no

es dudoso que aquéllas que no parecen escritas por Plauto y sin embargo se ponen bajo su nombre, fueron obra de antiguos poetas, revisadas y pulidas por él, razón por la cual tienen el sabor del estilo de Plauto» (Gell. III 3, 11-13). Siendo esto así, el erudito piensa, sin duda con razón, que existía alrededor de Plauto un número importante de comediógrafos, producto lógico de ese inmediato desarrollo y gran popularidad que alcanzó la comedia en Roma a los pocos años de su nacimiento[317].

De ese número imposible de calcular, ni siquiera de forma aproximada, nos quedan tan sólo cuatro nombres seguros: Aquilio, Atilio, Licinio Ímbrice y Trabea[318], de cuyas comedias Otto Ribbeck tan sólo edita un total de diecinueve versos y tres títulos[319]. A pesar de ello, no podemos deducir de tan pobres restos que estos autores carecieran de importancia: cuando a finales del siglo II Volcacio Sedígito, siguiendo un hábito muy alejandrino, incluye en su libro *Sobre los poetas* un polémico «canon» de los diez mejores autores de *palliata*[320], coloca en los puestos cuarto y quinto respectivamente a Licinio Ímbrice y Atilio, ambos por lo tanto delante del puesto sexto concedido a Terencio, y poco después de éste, en el octavo lugar, a Trabea; parece claro, pues, que cualesquiera que hayan sido las razones que movieron al erudito poeta en su clasificación, concedía a estos tres comediógrafos un puesto relevante que no debió de sorprender de forma llamativa en su tiempo.

Licinio Ímbrice[321]

Según ya hemos dicho, Volcacio Sedígito lo colocaba, no sin una cierta reticencia, nada menos que en el puesto cuarto de los grandes

---

[317] Cfr. A. POCIÑA, «Popularidad de la comedia latina en los siglos III-II a.C.», en *Excerpta Philologica Antonio Holgado Redondo sacra*, Cádiz, 1991, pp. 637-648.

[318] Como contemporáneos de Plauto los estudia con pleno fundamento Bardon, *Lit. inc.*, I, pp. 35-38.

[319] Ribbeck, *Com.*, pp. 36-40.

[320] Gell. XV 24 nos ha conservado el precioso texto, consistente en trece senarios, donde los comediógrafos se presentan en un orden que ha parecido desconcertante a muchos filólogos modernos, sobre todo debido a la relegación de Terencio al sexto puesto, lugar que no tendría que resultar tan sorprendente considerado desde el momento en que fue escrito, en el que Plauto y Terencio no eran los únicos dos centros fundamentales de atención, como sin duda resultan en nuestro tiempo. Sobre las diversas interpretaciones dadas al canon de Volcacio Sedígito puede consultarse las ya clásicas opiniones de R. BÜTTNER, *Porcius Licinus und der literarische Kreis des Q. Lutatius Catulus*, Lipsiae, 1893, p. 36; V. BRUGNOLA, «Intorno al canone di Volcacio Sedigito», *RFIC* 36 (1908), pp. 111-115; Bardon, *Lit. inc.* (1952), I, pp. 128-130; M. COCCIA, «Il canone di Volcacio Sedigito», *StudRom* 7 (1959), pp. 62-65; M. BARCHIESI, *Nevio epico*, Padova, 1962, p. 13, n. 36; etcétera.

[321] Cfr. E. DIEHL, s. v. «92) Licinius Imbrex», *RE* XIII 1 (1926) col. 371; Ribbeck, *Com.*, pp. 39-40; Bardon, *Lit. inc.*, I, pp. 35-36; Beare, *Esc. rom.*, p. 96; Paratore, *Teatr. lat.*, p. 160.

comediógrafos romanos: *si erit, quod quarto detur, dabitur Licinio.* La razón de valoración tan positiva es totalmente desconocida para nosotros, pues tan sólo en la obra de Aulo Gelio volveremos a encontrar una alusión a Licinio Ímbrice que merezca la pena: en efecto, en una explicación del nombre de la diosa sabina esposa de Marte, cuya forma presentaba variantes, el erudito recurre a dos versos de la comedia *Neaera (Neera)* de nuestro autor, al que presenta como *uetus comoediarum scriptor* (Gell. XIII 23, 16):

Non ego Neaeram te uocent, sed Nerienem,
cum quidem Mauorti es in conubium data[322].

De poco nos sirve conocer la existencia de dos comedias que pudieron servir de modelo a nuestro autor, la Νέαιρα de Filemón y la de Timocles; en cambio el pasaje, con toda su brevedad, nos resulta familiar gracias a tantos otros semejantes en Plauto; sin duda nos encontramos con el típico *miles gloriosus* (o quizá con un parásito adulador), que no duda en ponerse a la altura de Marte, comparando a la joven que tiene una relación con él (una *meretrix*) nada menos que con la esposa del dios.

Atilio[323]

A continuación de Licinio y antes de Terencio, colocaba Volcacio Sedígito en su canon a Atilio: *post insequi Licinium facio Atilium.* El autor se nos presenta tres veces en citas de Cicerón[324], que, curiosamente, en un caso nos lo presenta como tragediógrafo, autor de una *Electra,* en otro como comediógrafo, autor de un *Misogynos,* manteniendo un hábito que había sido normal en Livio Andronico, Gneo Nevio, y todavía en su probablemente contemporáneo Quinto Enio, al que Volcacio Sedígito no dejaba de colocar en el puesto décimo y último de su clasificación, aunque no parecía encontrarle más mérito como cómico que el cronológico *(causa antiquitatis).*

Merece la pena recordar el juicio que le dedica Cicerón a Atilio en su papel de trágico: en una encendida defensa de las letras latinas al lado de las griegas, frente a los detractores de aquéllas, al comienzo del *De finibus* (I 4 s.), Cicerón no duda en sostener que hay que leer, como

---

[322] «No quiero que te llamen Nerea, sino Neriene,
puesto que con Marte te han casado.»

[323] Cfr. F. MARX, s. v. «2-3) Atilius», *RE* II 2 (1896) col. 2076; Ribbeck, *Com.*, pp. 37-38; Bardon, *Lit. inc.*, I, p. 38; Beare, *Esc. rom.*, p. 96; Paratore, *Teatr. lat.*, p. 160.

[324] Cic. *Att.* XIV 20, 3; *fin.* I 5; *Tusc.* IV 25. Sobre algunos partidarios de diferenciar un Atilio trágico y uno cómico, cfr. Bardon, *Lit. inc.*, p. 38.

él hace, la tragedia *Electra* de Atilio, y eso a pesar de que existe la escrita *optime* por Sófocles, de la que el latino no ha hecho más que una mala versión *(male conuersam)*, y a pesar también de que no le niega la razón al poeta-crítico Porcio Licinio que calificaba a Atilio de *ferreus scriptor*. Vemos, pues, que no salía muy bien parado Atilio en la estimación de Cicerón: de hecho en una carta a Ático (XIV 20,3), colocaba como cita embellecedora, muy oportuna por cierto, un verso cómico del dramaturgo, al que sin embargo critica como *poeta durissimus*.

Sabemos, de nuevo gracias a Cicerón (*Tusc*. IV 25), de la existencia de una comedia de Atilio titulada *Misogynos*, título que no debía de ser insignificante, pues el orador advierte que en su argumento se trataba el odio a las mujeres. Semejante título, de forma griega, al modo de los ya frecuentes y a continuación generalizados por Terencio, nos recuerda el homónimo Μισογύνης de Menandro. ¿Tendríamos en Atilio un pionero del menandrismo de Terencio? Es tan escasa nuestra información que cualquier conjetura resulta arriesgada; sin embargo, la combinación de Sófocles y este posible Menandro entre las fuentes de Atilio parece casar muy bien con una consideración de Varrón, que lo consideraba, junto con los comediógrafos Trabea y Cecilio Estacio, maestro en el manejo de los sentimientos[325].

Trabea[326]

Al comediógrafo Trabea lo colacaba Volcacio Sedígito en el octavo puesto de su canon, y Varrón, según acabamos de recordar, lo elogiaba, junto con Atilio y Cecilio Estacio, como diestro en el manejo de los sentimientos. Esto puede explicar el relativo interés de Cicerón por citar versos de sus comedias, cosa que hace en tres ocasiones, siempre en sus escritos filosóficos[327]. En dos de ellas, repite un verso verdaderamente sentencioso: *ego uoluptatem animi nimiam summum esse errorem arbitror*, que parece haber impresionado al orador, concorde con su sentido[328]. El verso resulta plenamente terenciano. Pero en cambio es mucho más cómico, y está muy bien escrito, un fragmento de cinco versos que cita Cicerón para comparar al juicioso Héctor que presentaba Nevio en su tragedia *Hector proficiscens* con un alocado *adulescens* que, en una

---

325 Char. *gramm*. p. 315 Barwick: Ἤθη, *ut ait Varro de Latino sermone libro V, nullis aliis seruare conuenit, inquit, quam Titinio Terentio Attae;* πάθη *uero Trabea, inquit, Atilius Caecilius facile mouerunt.*

326 Cfr. W. Kroll, s. v. «2) Trabea», *RE* VI A 2 (1938) col. 1862; Ribbeck, *Com.*, pp. 36-37; Bardon, *Lit. inc.*, I, pp. 37-38; Beare, *Esc. rom.*, p. 96; Paratore, *Teatr. lat.*, p. 160.

327 Cic. *fin*. II 13; *Tusc*. IV 35; IV 61.

328 Cfr. Ribbeck, *Com.*, pp. 36 s.

comedia de Trabea, imagina cómo va a ser su entrada en un lupanar; como nota Henry Bardon, el tema no es original, pero posee agilidad, frescura y vivacidad[329]. Merece la pena recordarlo:

Lena delenita argento nutum obseruabit meum,
quid uelim, quid studeam. adueniens digito inpellam ianuam:
fores patebunt. de inprouiso Chrysis ubi me aspexerit,
alacris obuiam mihi ueniet complexum exoptans meum,
mihi se dedet: Fortunam ipsam anteibo fortunis meis[330].

Aquilio[331]

De Aquilio conservamos el título de una comedia, *Boeotia* (*La mujer de Beocia*), representada en la edición de los cómicos fragmentarios de Ribbeck por un texto de nueve versos, transmitido por Aulo Gelio, y otro de uno sólo, conservado en el *De lingua Latina* de Varrón. El problema es que ninguno de los dos eruditos piensa que se trate de una obra de Aquilio, sino de Plauto. De hecho Varrón, al incluir como ejemplo el fragmento corto en su tratado, dice: *quam comoediam Aquilii esse dicunt*, sin más explicaciones, lo que indica claramente que tal opinión es ajena, no la suya. Aulo Gelio resulta mucho más concreto: al tratar el tema de la autenticidad de las comedias plautinas, señala con precisión que Varrón, aunque no había incluido la *Boeotia* entre las veintiuna sin duda auténticas (las *fabulae Varronianae*), no tenía la menor duda de que era plautina; del mismo modo piensa Aulo Gelio, que ha hecho una lectura reciente de la comedia, y nos pone una tirada de versos que, al modo de decir de Plauto, considera «plautinísimos», lo cual en su opinión despeja toda duda (Gell. III 3, 4). El fragmento, realmente precioso, nos presenta a un verboso parásito que, hambriento como todos los de su especie, maldice al inventor de los relojes, que fijan tiránicamente la hora de las comidas.

Comedias tituladas Βοιωτία habían sido escritas en Grecia por Antífanes, Teófilo y Menandro. Sus dos fragmentos son editados por Lindsay y por Ernout entre los de las comedias de Plauto, como señalamos en el

---

329 Bardon, *Lit. inc.*, p. 38.

330 «La alcahueta seducida por el dinero se plegará a mi voluntad,
a lo que quiero, a lo que deseo. Al llegar golpearé con un dedo la puerta:
los batientes se abrirán. Sorprendida al verme de improviso, Críside
vendrá alegre a mi encuentro, deseosa de mis abrazos,
y se me entregará: a la Fortuna en persona superaré con mi fortuna.»

331 Cfr. G. Wissowa, s. v. «3) Aquilius», *RE* II 1 (1895) col. 323; Ribbeck, *Com.*, pp. 38-39; Bardon, *Lit. inc.*, I, pp. 36-37; Beare, *Esc. rom.*, p. 96; Paratore, *Teatr. lat.*, p. 160.

lugar correspondiente. Pero había, ya lo hemos dicho, autores que no admitían la paternidad plautina: entre ellos el tragediógrafo Lucio Acio[332]. Varrón, pese a lo que decía Aulo Gelio, también debía de tener algún resto de duda, pues no la incluyó entre las veintiuna absolutamente seguras... De Atilio o de Plauto, he aquí el precioso fragmento del parásito:

Vt illum di perdant, primus qui horas repperit,
quique adeo primus statuit hic solarium!
qui mihi comminuit misero articulatim diem.
Nam <unum> me puero uenter erat solarium
multo omnium istorum optumum et uerissumum:
ubiuis monebat esse, nisi quom nil erat.
Nunc etiam quom est, non estur, nisi soli lubet.
Itaque adeo iam oppletum oppidumst solariis,
maior pars populi <iam> aridi reptat fame[333].

Ediciones: Ribbeck, *Com.*, pp. 36-40.

Estudios: Bardon, *Lit. inc.*, I, pp. 35-39; Beare, *Esc. rom.*, p. 96; Paratore, *Teatr. lat.*, p. 160.

Cecilio Estacio

La noticia más concreta sobre la vida de Cecilio Estacio es la incluida por Jerónimo en su *Crónica*, refiriéndose al año 179 a.C.: «Alcanza su momento de esplendor el escritor de comedias Cecilio Estacio, galo ínsubro de nacimiento y al principio compañero de Enio. Algunos estiman que era de Milán. Murió al año siguiente de la

[332] No acertamos a descubrir por qué razón H. Bardon, una autoridad habitualmente tan rigurosa, en *Lit. inc.*, I, p. 36, establece que Acio en sus *Didascalias* sostenía que eran obra de Aquilio «*les Jumeaux (Gemini), les Lions (Leones*; ou *Lenones*?), *la Bague de l'esclave (Condalium), la Vieille (Anus), la Fille deux fois violée (Bis compressa), le Rustre* ("Ἄγροικος), *Ceux qui meurent ensemble (Commorientes)*»; se basa Bardon en Gell. III 3, 9, texto que dice tan sólo que, según Acio, tales comedias no eran de Plauto, pero no que perteneciesen a Aquilio.

[333] «¡Que los dioses maldigan al primero que inventó las horas,
y sobre todo al primero que puso aquí un reloj de sol!
Me ha partido en trocitos el día, pobre de mí.
Pues, cuando era niño, no tenía más reloj que la barriga,
con mucho el mejor y más exacto que todos esos:
en cualquier momento te aconsejaba comer, menos cuando no había qué.
Ahora, incluso cuando lo hay, no se come, si al sol no le place;
y así está ahora la ciudad llena de relojes de sol,
y la mayoría de la gente se arrastra muerta de hambre.»

muerte de Enio, y fue enterrado junto al Janículo»[334]. Todo podría ser creíble y aceptable en el texto, a pesar de las frecuentísimas inexactitudes en que suele incurrir Jerónimo en esta obra. Tendríamos, pues, un comediógrafo contemporáneo y «coinquilino» de Quinto Enio[335], de origen galo, afincado en Roma. Fecha aproximada sería el año 179 para su ἀκμή, es decir, su florecimiento como dramaturgo; su muerte habría que fijarla en 167 a.C., ya que Jerónimo, en contra de otras fuentes más fiables, fija el fallecimiento de Enio en 168. Dando por seguro que murió un año después que éste, cuya cronología se establece con bastante seguridad en 239-169 a.C., habría que pensar que el hecho ocurrió en 168 o en 167, fecha que sin embargo no carece de problemas según veremos.

Nuestro autor fue de origen servil, según una noticia de Aulo Gelio: «Estacio era nombre de esclavos. Entre los antiguos hubo muchos esclavos de este nombre. También Cecilio, el famoso poeta cómico, fue esclavo, y por ello tuvo el apellido Estacio. Pero más tarde se convirtió en una especie de apodo, y se le llamó Cecilio Estacio»[336]. Obviamente, resulta lógico poner en relación el origen galo de Cecilio con su condición servil, y pensar que haya sido hecho prisionero durante la conquista de la Galia Cisalpina por los romanos (entre 232 y 222 a.C.), con bastante probabilidad con ocasión de la derrota de los ínsubros en la batalla de Clastidio, ocurrida en el año 222[337]. Llevado a Roma como prisionero, seguiría la suerte de otros hombres de letras en el periodo republicano, esto es, su conversión en liberto, con la adopción del nombre de su antiguo amo, un personaje perteneciente a la familia de los Cecilios[338]. Aceptada la gran verosimilitud de estas consideraciones, que ponen de acuerdo los datos de Gelio y de Jerónimo, se deduce que Cecilio Estacio era un niño, o un joven,

---

334 Hier. *Chron.* p. 138 Helm: *Statius Caecilius comoediarum scriptor clarus habetur, natione Insuber Gallus et Ennii primum contubernalis. quidam Mediolanensem ferunt. mortuus est anno post mortem Ennii et iuxta Ianiculum sepultus.*

335 P. Faider («Le poète comique Cécilius. Sa vie et son oeuvre», *MusBelg* 12 (1908), pp. 269-341, esp. 281 s.), partiendo de la consideración de que *contubernium* tiene en Suetonio, fuente de Jerónimo, el significado de escuela, piensa que *contubernalis* no quiere decir que Cecilio viviese con Enio en la misma casa, en el Aventino, sino que fuese alumno suyo. Cfr. también T. Guardì, *Cecilio Stazio, I frammenti*, Palermo, 1974, pp. 12-13.

336 Gell. IV 20, 12 s.: *«Statius» autem seruile nomen fuit. Plerique apud ueteres serui eo nomine fuerunt. Caecilius quoque ille comoediarum poeta inclutus seruus fuit et propterea nomen habuit «Statius». Sed postea uersum est quasi in cognomentum, appellatusque est «Caecilius Statius».*

337 Sobre otras posibilidades, cfr. T. Guardì, *op. cit.*, pp. 11-12.

338 Estos datos se estudian con detalle en Paratore, *Teatr. lat.*, p. 151 ss; Beare, *Esc. rom.*, p. 72 ss.; de forma específica en P. Faider, «Le poète comique Cécilius. Sa vie et son oeuvre», *MusBelg* 12 (1908), pp. 269-341; 13 (1909), pp. 5-35; H. Oppermann, «Caecilius und die Entwicklung der römischen Komödie», en *Forschungen und Fortschritte* 15 (1939), pp. 196-197; A. Pociña, «El comediógrafo Cecilio Estacio», *EstClás* 25 (1981-1983), pp. 63-78; etcétera.

en 222; situar su nacimiento en torno a 230 cuadra bastante bien con su *floruit* en 179 a.C.

Hacia 230-168/167 son, pues, la fechas para el nacimiento y la muerte de Cecilio; sin embargo, causa cierta perturbación en ellas una anécdota incluida en la *Vita Terenti* de Suetonio: cuando Terencio quiso vender su primera comedia, *Andria*, le exigieron los ediles que la leyese a Cecilio, sin duda para recabar la opinión del cómico consagrado sobre el novel[339]; ahora bien, el hecho de fijarse normalmente la representación de *Andria* en 166 a.C., un año o dos después de la muerte de Cecilio, produce ese desconcierto que indicamos. Sin embargo, hay que tener presente que la anécdota resulta bastante sospechosa en cuanto a su veracidad, y puede no ser más que una de las típicas leyendas de enlace literario, como la famosa de la visita del tragediógrafo Acio al anciano Pacuvio, en este caso para leerle su primera tragedia, el *Atreo* (Gell. 13, 2); por otra parte, tampoco indica la *Vita Terenti* que la representación de *Andria* en los escenarios hubiese sido inmediatamente posterior a su aprobación por Cecilio.

Salvadas las dificultades de detalle que acabamos de ver, nuestro comediógrafo se sitúa en la historia de la *palliata* en el espacio intermedio entre Plauto y Terencio, dato fundamental para explicar la esencia de su comicidad; con más precisión, representó sus comedias en parte cuando aún vivía Plauto, en parte en el espacio que media entre la muerte de éste y el comienzo de la representación de las comedias de Terencio. Más o menos por ese tiempo escriben también para la escena cómica, según acabamos de ver, Licinio Ímbrice, Aquilio, Trabea y Atilio, que muestran indicios de semejanza con Plauto. En el caso de Cecilio, en cambio, vislumbramos ya netamente el avance de la comedia *palliata* por caminos nuevos, para irse separando poco a poco de la concepción cómica plautina y adentrándose en la terenciana.

De la producción teatral de Cecilio Estacio ofrece la edición de Ribbeck nada menos que cuarenta y dos títulos: *Aethrio (Etrión?*[340]*)*, *Andrea*

---

339 Suet. *uita Ter.*, en Don. *comm. Ter.*, p. 4 s. Wessner: *Scripsit comoedias sex, ex quibus primam Andriam cum aedilibus daret, iussus ante Caecilio recitare ad cenantem cum uenisset, dicitur initium quidem fabulae, quod erat contemptiore uestitu, subsellio iuxta lectulum residens legisse, post paucos uero uersus inuitatus ut accumberet cenasse una, dein cetera percucurrisse non sine magna Caecilii admiratione.*

340 No se sabe con seguridad qué significa este título, aunque se ha conjeturado, con bastante probabilidad (L. Spengel, cfr. T. Guardì, ed. de Cecilio, p. 107) que se refiera a *Iuppiter aetherius*, lo que nos pondría ante una comedia semejante al *Amphitruo* de Plauto, hipótesis con la que se hace concordar los escasos fragmentos conservados. Sin embargo, un recientísimo estudio de éstos, obra de A. Perutelli («Note a Cecilio Stazio», en *Frustula poetarum. Contributi ai poeti latini in frammenti*, Bolonia, 2002, pp. 11-30, esp. 11-18), cuestiona la relación de cada fragmento con la comedia plautina, y propone que

(La muchacha de Andros), Androgynos (El andrógino), Asotus (El libertino), Chalcia (Las fiestas calceas[341]*), Chrysion (Crisita), Dardanus (Dárdano), Dauos (Davo), Demandati (Los encomendados), Ephesio (Efesión*[342]*), Epicleros (La heredera), Epistathmos (El intendente), Epistula (La carta), Ex Hautu Hestos (El autosuficiente), Exul (El desterrado), Fallacia (El fraude), Gamos (La boda), Harpazomene (La secuestrada), Hymnis (Hímnide), Hypobolimaeus s. Subditiuos (El hijo cambiado), Hypobolimaeus Chaerestratus (El hijo cambiado Querestrato), Hypobolimaeus Rastraria (El hijo cambiado, comedia de la azada)*[343]*, Hypobolimaeus Aeschinus (El hijo cambiado Esquino), Imbrii (Los imbrios), Karine (La muchacha de Caria), Meretrix (La prostituta), Nauclerus (El armador), Nothus Nicasio (El bastardo Nicasio), Obolostates s. Faenerator*[344] *(El usurero), Pausimachus (Pausímajo), Philumena (Filomena), Plocium (El collar), Polumeni (Los vendidos), Portitor (El aduanero), Progamos (El precasado), Pugil (El boxeador), Symbolum (La prenda), Synaristosae (El banquete de las mujeres), Synephebi (Los camaradas), Syracusii (Los siracusanos), Titthe (La nodriza) y Triumphus (El triunfo)*. Entre todos estos títulos se distribuyen doscientos veintinueve versos o partes de verso, de una totalidad de los casi trescientos que conservamos en citas de escritores, eruditos y gramáticos[345].

La simple lectura de tan larga lista de títulos nos lleva ya a muy importantes conclusiones: en primer lugar, Cecilio ha cultivado sin descanso la comedia y, dentro de ella, siempre el tipo de la *palliata*, continuando así la selectividad de género (tragedia o comedia) que encontrábamos ya en Plauto, pero que no siguen todavía algunos autores de la época de Cecilio, como el plurifacético Quinto Enio, o el poeta Atilio, autor de tragedia y comedia.

Rasgo que merece destacarse es que entre sus títulos encontramos unos griegos y otros latinos: las Συναριστῶσαι *(El banquete de las*

Aethrio puede referirse no a Júpiter, sino al carácter de un personaje «sereno» (adj. αἴθριος), al modo de los títulos *Asotus, Chrysion, Dyscolus*.

[341] Χαλκεῖα «Las fiestas calceas» es el título de una comedia de Menandro; las Calceas eran unas fiestas atenienses, en honor de Hefesto y Atenea, que se celebraban en el mes de octubre; en su origen fiestas de carácter agrícola, más tarde se convirtieron en celebración propia del gremio de los herreros.

[342] *Ephesio*, como *Chrysion* (diminutivo femenino, de *Chrysis*), *Dardanus*, etcétera, son nombres propios griegos, en estos tres casos muy posiblemente de esclavos.

[343] Los títulos *Hypobolimaeus s. Subditiuos*, *Hypobolimaeus Chaerestratus* e *Hypobolimaeus Rastraria* pueden referirse a una misma comedia, mientras que *Hypobolimaeus Aeschinus* parece más seguro que se refiere a una comedia distinta.

[344] Además de los fragmentos editados por Ribbeck, *Com.*, pp. 64-67, cfr. el fragmento transmitido por un papiro de Herculano, recuperado por procedimientos de lectura muy recientes, en K. Kleve, «How to read an illegible papyrus. Towards an edition of PHerc. 78, Caecilius Statius, *Obolostates sive Faenerator*», *CronErc* 26 (1996) 5-14.

[345] Ribbeck, *Com.* 40-84.

mujeres) de Menandro, que ya había utilizado Plauto para escribir su *Cistellaria*, mantiene su título griego en la comedia de Cecilio, igual que ocurre en el caso de la comedia ʿΥδρία ἢ Δάρδανος, primero utilizada por Plauto como modelo de su *Carbonaria*, después por Cecilio para su *Dardanus*[346]. Consideramos muy trascendente esta consideración, por cuanto sitúa a nuestro dramaturgo como intermediario entre el uso plautino de ponerle a sus comedias un título en latín, y el de Terencio de hacerlo por lo general manteniendo el griego original: un título tan sorprendente para una comedia romana como podría parecer *Hecyra* (*La suegra*) de Terencio, no era tanto si recordamos que, por ejemplo, ya Cecilio había llamado a una suya *Titthe (La nodriza)*, simple transliteración del griego Τίτθη, o a otra *Synephebi (Los camaradas)*, título idéntico al de la comedia tomada como modelo, los Συνέφηβοι de Menandro, etcétera.

Es igualmente interesante notar que Cecilio elabora de nuevo un tema griego ya tomado por Plauto para construir su *Cistellaria*. Más tarde Terencio, pese a la existencia de una *Andrea* ceciliana, compondrá su *Andria*, remontando ambos a una comedia de Menandro. Es un dato muy significativo a propósito de la distinta concepción del plagio en el teatro clásico y en el nuestro.

Por último, a pesar de la práctica imposibilidad de adquirir nociones seguras sobre los modelos griegos de las comedias tan sumamente fragmentarias de nuestro cómico, es curioso comprobar que, de sus cuarenta y dos títulos, al menos dieciocho corresponden exactamente a los de comedias de Menandro: *Andrea, Androgynos, Chalcia, Dardanus, Ephesio, Epicleros, Fallacia, Hymnis, Hypoboliameus, Imbrii, Karine, Nauclerus, Plocium, Polumeni, Progamos, Synaristosae, Synephebi, Titthe.* El avance hacia el menandrismo[347] que se registra de forma tan predominante en Terencio parece por lo tanto registrarse ya en buena medida en Cecilio Estacio.

Las líneas argumentales de las comedias de Cecilio Estacio, en la medida que es posible conjeturar a partir de sus pobres restos, siguen siendo las mismas de los comediógrafos anteriores, cosa por lo demás nada sorprendente. Nos lo demuestra, por ejemplo, el examen del argumento de *Plocium*, que nos resume Gelio[348]: encontramos la trama

---

[346] Cfr. K. Gayser, *Menanders'* Hydria. *Eine hellenistische Komödie und ihr Weg ins lateinische Mittelalter*, Heidelberg, 1977, obra en la que se plantea y defiende la arriesgada teoría de que la comedia tardía *Querolus* remontaría a ʿΥδρία ἢ Δάρδανος de Menandro, a través de su reescritura plautina en la *Carbonaria* (pp. 171-314).

[347] Cfr. T. Guardì, *op. cit.*, pp. 17-18; P. Frassinetti, «Cecilio Stazio e Menandro», en AA. VV., *Studi di poesia latina in onore di A. Traglia*, Roma, 1979, vol. I, pp. 77-86.

[348] Gell. 2, 23, 15 ss.: *Filia hominis pauperis in peruigilio uitiata est. Ea res clam patrem fuit, et habebatur pro uirgine. Ex eo uitio grauida mensibus exactis parturit. Seruus bonae frugi, cum pro foribus domus staret et propinquare partum erili filiae atque omnino*

típica de la joven violada, con tan mala suerte que queda embarazada, pero la fechoría ha sido cometida precisamente por el joven que luego resultará estar enamorado de ella... Así, pues, argumento típico, en el que no apreciamos innovación en sentido alguno con relación a los argumentos que habían hecho normales en los teatros romanos un Nevio o un Plauto.

Aulo Gelio establece una interesante comparación entre esta comedia y su original griego de Menandro[349], dando un parecer negativo sobre la versión latina que tendremos ocasión de comentar más adelante. Una de las razones que da para considerar mejor el original estriba en que, en su opinión, el romano «prefirió ser cómico», renunciando para ello al tratamiento psicológico acertado de los personajes, cosa que conseguía Menandro (Gell. 2, 23, 13); otra, el omitir ciertas partes y añadir *alia nescio quae mimica* (2, 23, 22). Ahora bien, todo ello coincide justamente con el comportamiento cómico de Plauto, y los recursos de que echa mano Cecilio también lo son: en este sentido, nuestro comediógrafo sigue los pasos del sarsinate, estructurando la comedia en función de un público poco formado cultural y estéticamente. Si desde el punto de vista literario podríamos vernos tentados, siguiendo a Gelio, a conceder la palma a Menandro; Cecilio la llevará, en cambio, si lo consideramos tratando de convertirnos por un momento en espectadores y espectadoras romanos de su tiempo.

Pero Cecilio Estacio no siempre se comporta así. Otros fragmentos de sus obras presentan una comicidad más sujeta a reflexión, no centrada exclusivamente en una preocupación por hacer reír, y a la que no son ajenas inquietudes más profundas, de tipo moral, educativo, humano. En este sentido pueden interpretarse varios fragmentos de su obra, a veces conservados por los escritores precisamente debido a la profundidad de sus contenidos:

Tum equidem in senecta hoc deputo miserrimum,
sentire ea aetate eumpse esse odiosum alteri[350].

---

uitium esse oblatum ignoraret, gemitum et ploratum audit puellae in puerperio enitentis: timet, irascitur, suspicatur, miseretur, dolet...

[349] Cfr., entre otros, el excelente análisis de A. Marzullo, «Il Πλόκιον di Menandro e il *Plocium* di Cecilio Stazio» (en *Dalla satira al teatro popolare latino, Ricerche varie*, Milán, 1973, pp. 85-104), quien después de analizar todos los fragmentos de *Plocium*, y de manera especial los que compara Gelio con los originales de Menandro, confirma el carácter innovador tradicionalmente conferido a la comedia de Cecilio Estacio, pero sin renunciar todavía a los recursos de la comicidad puestos en juego por Plauto: «Egli preannunzia l'arte di Terenzio, più vicina agli esemplari greci, ma Cecilio non abbandona la festosità dei motivi popolari e dei ritmi propri della palliata» (p. 104).

[350] Ribbeck, *Com.*, p. 46 (cfr. CIC. *Cato* 25):
«Y esto es lo que considero más penoso en la vejez,
sentir que en esta edad uno se vuelve aborrecible para los otros».

Facile aerumnam ferre possum si inde abest iniuria:
etiam iniuriam, sini contra constat contumelia[351].

Homo homini deus est, si suum officium sciat[352].

De todas formas estos fragmentos, a pesar de la riqueza de su contenido, podrían tener poco peso de por sí, ya que acaso se encontrarían dispersos en el contexto cómico de las obras a las que pertenecían. Sin embargo no era ése el caso de los *Synephebi,* comedia cuyo título, así como las noticias y fragmentos conservados (*Com.* pp. 79-81), no dejan duda sobre el contenido central de la trama: la educación de dos jóvenes, en un caso liberal, en otro rígida. Todo ello hace pensar en los *Adelphoe* de Terencio: semejanza de contenido, de planteamiento problemático con fin ejemplificador, e incluso de título, en ambas obras en griego. Por una comedia de contenido semejante, la titulada *Hypobolimaeus s. Subditiuos,* nos muestra Cicerón una clara preferencia a lo largo de sus escritos, según veremos.

De gran utilidad sería poder fechar al menos dos comedias de Cecilio, *Plocium* y *Synephebi,* con el fin de saber si ese cambio en el sentido de la comicidad plautina a la terenciana fue en Cecilio progresivo o regresivo, esto es, de un teatro popular hacia uno más meditado y concienzudo, pero abocado al fracaso en escena, o viceversa[353]. De hecho, los juicios de los escritores latinos sobre su obra parecen basarse en un aspecto u otro: el cómico popular es probablemente el que tiene en su mente Volcacio Sedígito al concederle la palma entre los cultivadores de la comedia romana, mientras que por el contrario Cicerón parece hacer lo mismo basándose en el poeta serio y reflexivo.

Encontramos, pues, en Cecilio, ya un comediógrafo cuya obra, o al menos parte de ella, no está concebida meramente en función de la risa del público, con despreocupación total o casi de la calidad y alcances de su temática. En sus fragmentos no hemos encontrado nada que pueda hacer suponer algún tipo de inquietud política, como había ocurrido en las comedias de Gneo Nevio. En el *Plocium* creemos descubrir

---

[351] Ribbeck, *Com.* p. 49:
«Puedo soportar fácilmente las penalidades si están libres de injusticia,
e incluso la injusticia, si no hay que hacer frente al ultraje».

[352] Ribbeck, *Com.*, p. 89 (cfr. Symm. *epist.* 9, 114):
«Un hombre es un dios para los hombres, si conoce sus deberes».

Otros ejemplos interesantes por su contenido ejemplar pueden verse en Ribbeck, pp. 73-74, 75, 89, etcétera.

[353] Quizá también podría llegarse a interesantes conclusiones en este sentido a partir de trabajos rigursos sobre la lengua y el estilo de Cecilio Estacio; de hecho, en fecha bastante reciente, S. Boscherini («Norma e parole nelle commedie di Cecilio Stazio», *SFIC* 3.ª s. 17 (1999), pp. 99-115, afirma que «in sostanza, a Plauto è molto vicino, quanto è lontano sul piano del linguaggio, da Terenzio».

una comicidad *more Plautino*, a pesar de ser una obra construida sobre un original de Menandro, comicidad que en cambio no se encuentra en otros fragmentos, en los que hay por el contrario frecuentes muestras de temas más serios que nos acercan a Terencio.

Este tipo de obra, más provisto de significación social por cuanto podría servir de transmisora de ideas, juicios críticos y enseñanzas aprovechables, fue fríamente acogido por la sociedad a la que estaba destinado: el prólogo de la comedia fracasada de Terencio, la *Hecyra*, nos recuerda igualmente los múltiples fracasos que sufrió Cecilio: también en este aspecto fue precursor nuestro comediógrafo de su sucesor en los escenarios romanos.

La primera alusión que encontramos a las comedias de Cecilio Estacio se encuentra en un texto perfectamente fechable: se trata del prólogo que puso Terencio a su tercer intento de representación de *Hecyra,* en los *ludi Romani* celebrados en septiembre de 160, pocos años después de la muerte de Cecilio. Merece la pena recordar el texto: «En las comedias de Cecilio que representé por primera vez, en parte de ellas fracasé, en parte me mantuve a duras penas; puesto que sabía que el éxito escénico es mudable, con una esperanza insegura arrostré un seguro esfuerzo: comencé a representar las mismas comedias afanosamente, para obtener de él otras nuevas y que él no abandonase su afán. Conseguí que los espectadores las siguiesen; cuando se conocieron, gustaron. De este modo devolví a su puesto a un autor ya casi apartado, por el ataque de sus adversarios, de su vocación, de su trabajo y del arte de las musas. Y es que, si entonces hubiese menospreciado sus originales y hubiese querido dedicarme a descorazonarlo, para que viviese en el ocio antes que ocupado, fácilmente le habría quitado el impulso de escribir otras»[354]. Estas afirmaciones aparecen en labios del actor Ambivio Turpión, máxima figura en las representaciones terencianas. Nos dan noticia de un rechazo repetido de las comedias escritas por Cecilio, probablemente debido a su orientación no popular.

Sin embargo jueces distintos, más serios, pensaban de otro modo: Volcacio Sedígito no tenía la menor duda en colocarlo en la cabeza de su canon de los diez mejores comediógrafos de Roma:

multos incertos certare hanc rem uidimus,
palmam poetae comico cui deferant.
eum meo iudicio errorem dissoluam tibi,
ut, contra si quis sentiat, nihil sentiat.
Caecilio palmam Statio do mimico...[355].

---

[354] Ter. *Hec.* 14-23.
[355] Gell. *Ap.* XV 24.

Aunque los criterios de este erudito no resultan fáciles de explicar, según ya hemos señalado, existen razones de mucho peso para sospechar que su preferencia se basaría en el «aspecto plautino», si se le puede llamar así, de Cecilio, por cuanto a Plauto le otorgaba el segundo puesto, a Gneo Nevio el tercero, mientras que relegaba a Terencio al sexto, después incluso de dos de los comediógrafos que hemos estudiado en el capítulo precendente.

Algo más tarde Marco Terencio Varrón, que no es muy dado a citar versos de Cecilio[356], sin embargo lo considera maestro en el manejo de las situaciones patéticas cuando dice: πάθη *uero Trabea, Atilius, Caecilius facile mouerunt*[357]; en otro lugar alaba su modo de elegir, o de desarrollar, la trama de sus comedias: *in quibus partibus in argumentis Caecilius poscit palmam, in ethesin Terentius, in sermonibus Plautus*[358]. Su juicio coincide, al menos en algún aspecto, con el tan favorable de Volcacio Sedígito.

Por las mismas fechas, Cicerón alude en sus obras a Cecilio Estacio con mucha mayor frecuencia que a Plauto. Para él también es, quizá[359], el mejor de los cómicos, según leemos en este pasaje: *itaque licet dicere et Ennium summum epicum poetam, si cui ita uidetur, et Pacuuium tragicum et Caecilium fortasse comicum* (*opt. gen.* 2). En consecuencia, no puede resultar extraño que en dos pasajes preconice como propio de un romano leer antes los *Synephebi* de Cecilio que el original de Menandro[360]. No obstante, no todo es en Cicerón alabanza de nuestro poeta: en una ocasión critica un uso suyo incorrecto de la lengua latina, *malus auctor Latinitatis* (*Att.* 7, 3, 10), llegando en otra a sentenciar de forma lapidaria que solía incurrir en defectos de expresión: *Caecilium et Pacuuium male locutos uidemus* (*Brut.* 258).

¿Cómo explicar esta incongruencia entre concederle la palma de los comediógrafos y criticar duramente su lenguaje? La contestación puede encontrarse, entre otros lugares, en un largo pasaje del *De natura deorum* (3, 71 ss.): Cicerón empieza utilizando ejemplos de razonamientos perversos en personajes de las tragedias, el género grave, para buscarlos después también en la comedia, pero sólo en los dos autores que prefiere, Cecilio y Terencio. Es curioso observar que,

---

356 Sólo lo hace en dos ocasiones, en *ling.* 7, 103; frag. 39 (p. 198 Goetz-Schoell), cfr. A. Pociña, «Varrón y el teatro latino», *Durius* 3 (1975), p. 308.

357 Char. p. 315 Barwick (= I 241 Keil).

358 Varro *Men.* 399 Bücheler.

359 Sin duda llama la atención el *fortasse* inluido por Cicerón de forma específica a su juicio sobre Cecilio Estacio. E. Malcovati, *Cicerone e la poesia*, Pavia, 1943, p. 158, opinaba que el orador, cuyas preferencias en el campo de la comedia se inclinaban a favor de Terencio, mostraba así su divergencia frente al primer puesto que se había hecho habitual conceder a Cecilio.

360 Cic. *fin.* I 4; *opt. gen.* 18.

mientras de Terencio le es suficiente citar dos versos, en el caso de Cecilio va alargando su cita mucho más de lo que hubiera sido preciso. Ahora bien, los textos de Cecilio pertenecen a la comedia *Synephebi*, cuya trama giraba en torno a la problemática de la educación de los jóvenes, y ya hemos dicho que Cicerón la recomendaba antes que el original griego, siquiera fuese movido por un sentimiento patriótico fácilmente disculpable. Si además de esto tenemos en cuenta que, en otras dos ocasiones (*Cato* 24, *Tusc.* 1, 51) emplea un verso de la misma obra que pone en escena a un personaje de comportamiento moral y cívico irreprochable *(serit arbores, quae saeclo prosint alteri)*, llegamos a la conclusión de que el orador gusta de la comedia ceciliana por lo que tiene de ejemplar, de moralizante, hasta el extremo de disculpar incluso sus deficiencias lingüísticas.

En el mismo sentido resulta igualmente muy interesante un párrafo del *Pro Sexto Roscio* (46 s.) en que Cicerón interpreta que la comedia *Hypobolimaeus s. Subditiuos*, que versaba sobre la educación de dos hermanos, había sido concebida por Cecilio Estacio para ofrecer a su público un ejemplo de comportamiento, del que acaso pudiese sacar una lección.

Nos detenemos un tanto en las opiniones romanas sobre Cecilio porque, según vamos viendo, para muchos fue el más grande de los cómicos de Roma. No así para Horacio, que une el nombre de Cecilio con el de Plauto para quejarse de que lo que a ellos les estuvo permitido, por ejemplo la formación de neologismos, no se le consienta ya a los poetas de su tiempo (*ars* 54). Sin embargo, y aunque discrepe, todavía hay en su tiempo muchos hombres cultos que, cuando se habla de poetas, siguen sosteniendo la superioridad de los antiguos: *uincere Caecilius grauitate, Terentius arte* (*epist.* 2, 1, 59).

A propósito de los cultivadores de la comedia romana escribe Veleyo Patérculo en uno de sus excursos literarios: *dulcesque Latini leporis facetiae per Caecilium Terentiumque et Afranium subpari aetate nituerunt* (I 17): eligiendo los tres cómicos de línea menandrea, o, si se prefiere, terenciana más clara, Veleyo elimina a los autores de línea popular, y representa por lo tanto una forma de pensamiento muy frecuente en su tiempo[361]. Por su parte Quintiliano, a pesar de su baja estimación de la comedia romana por comparación con la griega, reconoce que los antiguos habían tributado grandes alabanzas a Cecilio[362].

Cuando llegamos al siglo II, Apuleyo (*apol.* 5) cita en una ocasión un parecer del cómico, pero confensado que lo conoce ya de mera re-

---

[361] Cfr. A. Pociña, «La ausencia de Enio y Plauto en los excursos literarios de Veleyo Patérculo», CFC 9 (1976), pp. 231-240.

[362] Quint. 10, 1, 99; cfr. también las referencias a Cecilio, siempre a la luz de Cicerón, en *inst.* I 8, 11 y XI 1, 39.

ferencia: *si uerum est quod Statium Caecilium in suis poematibus scripsisse dicunt*... Será necesario que aparezcan los más eruditos representantes del renacimiento del gusto arcaizante para que de nuevo se preste cierta atención a Cecilio Estacio, si bien muy inferior a la otorgada a Plauto. Aulo Gelio, que utiliza en cinco ocasiones fragmentos cecilianos para sus explicaciones de naturaleza gramatical[363], nos presta un enorme servicio con sus dos comparaciones de pasajes de la comedia *Plocium* de Cecilio con el original de Menandro[364]. Gelio estima muy apreciables las piezas de sus compatriotas... siempre que no se las compare con las de los griegos; prefiere a Menandro, en un caso porque Cecilio ha sacrificado, en su opinión, el tratamiento psicológico de sus personajes con el fin de obtener mayor comicidad (2, 23, 13); en otro da estas explicaciones: «Aparte de la belleza del asunto y de los términos, en modo alguno semejante en ambas comedias, suelo centrar mi atención en el hecho de que cuanto de perspicuo, de equilibrado, de espontáneo escribió Menandro, no intentó reproducirlo Cecilio, ni siquiera en la medida de lo posible, sino que lo pasó por alto como carente de interés, y añadió un no sé qué de mímico...» (2, 23, 9).

Dos siglos más tarde, cuando leemos en las *Saturnalia* una mera referencia muy breve a Cecilio (III 15, 99), sus comedias han quedado ya confinadas a las citas en gramáticos como Nonio Marcelo, Prisciano, Carisio, Diomedes, y los textos de sus comedias acaban perdiéndose irremediablemente.

Bibliografía: J. H. WASZINK, «Zum Anfangsstadium der römischen Literatur», *ANRW* I,2 (1972), pp. 869-927.

Ediciones: O. Ribbeck, *Com.*, pp. 40-94; E. H. Warmington, *Remains*, I pp. 468-561; T. GUARDÍ, *Cecilio Stazio, I frammenti*, Palermo, 1974.

Estudios: F. SKUTSCH, «Caecilius», *RE* III, 1 (1897) cols. 1189-1192; P. FAIDER, «Le poète comique Cécilius. Sa vie et son oeuvre», *MusBelg* 12 (1908), pp. 269-341; 13 (1909), pp. 5-35; R. ARGENIO, «Il *Plocium* di Cecilio Stazio», *MC* 7 (1937), pp. 359-368; H. OPPERMANN, «Caecilius und die Entwicklung der römischen Komödie», en *Forschungen und Fortschritte* 15 (1939), pp. 196-197; Paratore, *Teatr. lat.*, pp. 151-159; Beare, *Esc. rom.*, pp. 72-75; A. MARZULLO, «Il Πλόκιον di Menandro e il *Plocium* di Cecilio Stazio», en *Dalla satira al teatro popo-*

[363] Gell. V 16, 12; VI 7, 9; VI 17, 14; XV 14, 5; XV 15, 2.

[364] Gell. 2, 23 *(Consultatio diiudicatioque locorum facta ex comoedia Menandri et Caecilii, quae Plocium inscripta est)*; 3, 16, 3-5.

lare latino, Ricerche varie, Milán, 1973, pp. 85-104; A. Pociña, «El comediógrafo Cecilio Estacio», *EstClás* 25 (1981-1983), pp. 63-78; A. H. Groton, «Planting Trees for Antipho in Caecilius Statius' *Synephebi*», *Dioniso* 60 (1990), pp. 58-63; A. M. Negri, «Il *Plocium* di Menandro e di Cecilio», *Dioniso* 60 (1990), pp. 54-47; J. Wright, *Dancing in chains: the stylistic unity of the comoedia palliata*, Roma, 1974, pp. 87-126; S. Boscherini, «Norma e parola nelle commedie di Cecilio Stazio», *SIFC* 3.ª s. 17 (1999), pp. 99-115; J. Blänsdorf, «Caecilius Statius», en W. Suerbaum (ed.), *Handbuch der lateinischen Literatur der Antike I. Die archaische Literatur*, Múnich, 2002, pp. 229-231.

Publio Terencio Afro

I. Cuando llegamos al comediógrafo Publio Terencio Afro, por fortuna disponemos para su conocimiento no sólo del texto de las seis comedias, que representan la totalidad de la obra que compuso y estrenó en vida, sino de una detallada biografía que le dedicó, en el siglo II d.C., Gayo Suetonio Tranquilo[365]. Además de ello, todavía es posible consultar el comentario detallado de cinco de las comedias (falta el de *Heautontimorumenos*) que preparó Elio Donato, gramático del siglo IV[366]. Todo esto, unido a las muchas referencias y citas que de nuestro comediógrafo se encuentran en escritores romanos y posteriores, hace de Terencio uno de los autores latinos de los que podemos hablar en la actualidad con mayor conocimiento de causa, utilizando datos de primera mano y sin necesidad de recurrir a las conjeturas de todo tipo sobre las que en tantas ocasiones han de fundamentarse los estudios sobre las literaturas clásicas.

A la detallada vida escrita por Suetonio remonta la práctica totalidad de los datos biográficos que podemos leer en los estudios sobre Terencio. Ello no es sin razón, por cuanto se trata de una pequeña joya literaria, riquísima en pormenores de índole variada y escrita en parte con criterios de notable modernidad. Por ello, nos parece que la mejor manera de aproximarnos a la vida del comediógrafo consiste en seguir literalmente el texto de la biografía suetoniana[367]:

---

[365] Se conservan además algunas biografías medievales de menor importancia, ya que en general siguen la de Suetonio, y de menor fiabilidad, por estar impregnadas de datos fantásticos. Véase al respecto R. Sabbadini, «Biografi e commentatori di Terenzio», *SIFC* 5 (1897), pp. 289-327.

[366] Cfr. *Aeli Donati Commentum Terenti*, ed. P. Wessner, 3 vols., Stuttgart, 1966 (= Leipzig, Bibl. Teubneriana, 1902-1908).

[367] La *Vita Terenti* puede leerse en la edición de P. Wessner del Comentario de Donato, vol. I, pp. 1-10. Nosotros hemos utilizado preferentemente el texto de A. Rostagni, *Suetonio De poetis e biografi minori*, Turín, 1964, pp. 26-44, cuyo aparato de notas nos ha sido también de gran utilidad.

Publio Terencio Afro, nacido en Cartago, fue en Roma esclavo al servicio del senador Terencio Lucano, quien, debido a su inteligencia y a su belleza, no sólo lo hizo instruir como un hombre libre, sino que muy pronto lo manumitió. Algunos consideran que fue hecho cautivo, lo cual muestra Fenestella[368] que no pudo ser de ningún modo, ya que nació y murió entre el final de la segunda Guerra Púnica y el comienzo de la tercera[369]; y si hubiese sido hecho cautivo por los númidas o los getulos, no hubiera podido llegar a manos de un general romano, al no existir relación comercial alguna entre los itálicos y los africanos hasta después de la destrucción de Cartago[370].

Vivió Terencio en estrecha relación con muchos hombres ilustres, pero especialmente con Escipión Africano y con Gayo Lelio[371], a quienes se dice que se ganó incluso con favores corporales, lo cual también rebate Fenestella, sosteniendo que fue mayor que uno y otro, a pesar de que Nepote por un lado[372] escribe que todos fueron de la misma edad, y por otro Porcio[373] sospecha de estas relaciones en estos versos:

---

368 Fenestella fue un famoso historiador y erudito que vivió en tiempos de Augusto y de Tiberio, y escribió unos *Annales* en al menos veintidós libros, desde los orígenes de Roma hasta el año 57 a.C. o más. Las referencias que da aquí Suetonio pueden proceder, sin embargo, de una obra distinta, de carácter más estrictamente filológico.

369 Recordemos que la Segunda Guerra Púnica finaliza con la victoria de Escipión sobre Aníbal en Zama, en 202, mientras que la tercera comienza en 149, con la invasión del norte de África por los romanos, bajo el mando de Manilio.

370 Cartago fue destruida por Escipión Emiliano en el año 146 a.C., convirtiéndose en la provincia romana de África.

371 Se trata de Escipión Emiliano Africano que, en compañía de sus amigos Gayo Lelio y Lucio Furio Filo, forman el llamado «círculo de los Escipiones», de tendencia helenizante y muy interesado por la literatura y la filosofía. En torno a él se mueven, además de Terencio, el filósofo estoico Panecio, el historiador Polibio, el satírico Lucilio, etcétera. Conviene tener muy presente el filohelenismo de estos amigos y protectores de Terencio (cfr. el ya antiguo pero siempre útil estudio de P. Grimal, *Le siècle des Scipions. Rome et l'Hellenisme au temps des guerres Puniques*, París, 1953), así como su profundo conocimiento de la literatura y la cultura griegas en general, que determinan por ejemplo que Cicerón los convierta a menudo en personajes de sus diálogos filosóficos: Escipión el Africano es interlocutor del principal *De republica*, diálogo en el que intervienen con él Gayo Lelio y Lucio Furio Filo, entre otros; Gayo Lelio protagoniza, junto con sus dos yernos, el *Laelius de amicitia*; en *Cato Maior de senectute* encontramos a Escipión y a Lelio junto con Catón el Censor; no puede sorprender, pues, el encendido helenismo de Terencio, puesto de manifiesto sobre todo en su pasión por la obra de Menandro, según tendremos ocasión a analizar.

372 Cornelio Nepote, el famoso biógrafo contemporáneo de Cicerón; la obra en la que podría encontrarse esta referencia sería o bien los *Chronica*, una historia universal en tres libros, o bien el *De uiris illustribus*, al menos dieciséis libros de biografías de extranjeros y de romanos.

373 Porcio Lícino, poeta de finales del siglo II a.C., representante de los comienzos del influjo de la poesía alejandrina en Roma. Escribió una historia literaria de Roma en septenarios trocaicos, cuyo fragmento más destacado es precisamente el que nos conserva Sue-

Mientras busca la caricia de los notables y sus alabanzas fingidas,
mientras ansía la voz divina del Africano en sus ávidos oídos,
mientras considera un honor ser comensal de Filo[374] *y Lelio,*
mientras se cree por ellos amado, con frecuencia a una villa de Alba [...]
se lo llevan, gracias a la flor de su edad.
Después, venidas a menos aquellas cualidades, se vio reducido a la
[peor de las miserias.
Así, de la vista de todos se alejó al último lugar de Grecia.
Murió en Estínfalo, ciudad de la Arcadia. En nada a Publio
le fue útil entonces Escipión, en nada Lelio, en nada Furio,
los tres notables que en ese momento llevaban la mejor de las vidas.
Por obra de ellos no tuvo ni aun una casa de alquiler,
para que hubiese al menos un lugar en que un pobre esclavo notificase
[la muerte de su amo.

Escribió seis comedias. De ellas, cuando dio a los ediles la primera, *La muchacha de Andros*, antes de aceptarla le mandaron que se la recitase a Cecilio; junto a él llegó cuando estaba cenando y se dice que el comienzo de la comedia, como vestía una ropa muy humilde, lo leyó sentado en un taburete al lado del triclinio, pero después de unos pocos versos fue invitado a sentarse y cenar con Cecilio, y llevó a cabo su recitado no sin gran admiración por parte de éste[375].

Tanto ésta como las cinco restantes igualmente fueron bien acogidas por el público, aunque Volcacio en su reseña de todas escribe lo siguiente:

Se tomará como la sexta de ellas la comedia «La suegra»[376].

El eunuco, por cierto, se representó dos veces en el mismo día y alcanzó un precio que no había obtenido antes comedia alguna de nadie, esto es, ocho mil sestercios. Por ello, esta cantidad también se escribe al lado del título[377].

---

[374] Se trata de Lucio Furio, apodado con el sobrenombre griego Philos, uno de los principales amigos de Escipión.

[375] Esta anécdota, aunque es verosímil, reviste todo el colorido de una historia inventada, cuya finalidad sería unir la madurez y retirada de Cecilio Estacio con los comienzos de su principal sucesor en el cultivo de la comedia. Se parece totalmente a la anécdota de la famosa visita que realizó el joven tragediógrafo Lucio Acio al anciano Marco Pacuvio, que pasaba su extrema vejez en Tarento, para leerle su primera tragedia, *Atreo* (Gell. 13, 2; cfr. A. Pociña, *El tragediógrafo latino Lucio Acio*, Granada, 1984, p. 16 s.).

[376] Traducimos según el texto y la interpretación de A. Rostagni (cfr. *supra*), muy diferente del de otros autores, entre ellos P. Wessner.

[377] Se debe referir, obviamente, a la didascalia. Sin embargo la didascalia que conservamos de *Eunuchus* no contiene este dato del precio que se pagó por ella.

Pues el comienzo de *Los hermanos* Varrón[378] incluso lo prefiere al de la comedia de Menandro.

No es desconocida la opinión de que Terencio fue ayudado en la composición de sus comedias por Lelio y Escipión, y él mismo le dio auge, no intentando nunca refutarla, si no es de forma suave, como en el prólogo de *Los hermanos*:

> *Y en cuanto a lo que dicen esos malignos, que personas encum-*
> *[bradas*
> *suelen ayudarle y con frecuencia escriben en colaboración con él,*
> *lo que ellos consideran que es un insulto terrible,*
> *éste lo estima el más grande cumplido, puesto que agrada a aquéllos*
> *que a todos vosotros y al pueblo agradan,*
> *y de cuya ayuda en la guerra, en el descanso, en el trabajo,*
> *se ha servido cada uno de vosotros sin arrogancia*[379].

Se ve, pues, que se defendió con mucha suavidad, porque sabía que a Lelio y a Escipión no les resultaba desagradable este rumor, que entonces se acrecentó y llegó a épocas posteriores.

Gayo Memio[380] en un discurso de autodefensa dice: «Publio Africano, que tomó prestada de Terencio la máscara, lo que en su casa por diversión él mismo había compuesto, bajo el nombre de aquél lo llevó a la escena».

Nepote dice haber descubierto en un autor fiable que una vez Gayo Lelio, en su casa de Pozzuoli, el primer día de marzo advertido por su esposa de que viniese antes a la mesa, le pidió que no le interrumpiese, y más tarde, entrando al fin en el triclinio, dijo que no muchas veces le salía tan bien lo que escribía. Después, habiéndosele pedido que diera a conocer lo escrito, recitó los versos que hay en *El atormentador de sí mismo*:

> *Por Pólux, con mucha insolencia las promesas de Siro me*
> *[han traído aquí*[381].

Santra[382] considera que Terencio, si hubiese necesitado colaboradores para escribir, hubiese podido valerse, no tanto de Escipión y

---

[378] Indudablemente nos encontramos ante una laguna en el texto, en el cual se debía de comparar a Terencio con sus originales griegos; el juicio de Varrón sobre el comienzo de *Adelphoe* cerraría este apartado perdido.

[379] Ter. *Ad.* 15-21.

[380] Gayo Memio, pretor en el año 58 a.C., en el 57 gobernador de Bitinia, a donde le acompañaron los poetas Catulo y Helvio Cina. Lucrecio le dedicó su *De rerum natura*.

[381] Ter. *Heaut.* 723.

[382] Santra fue un erudito de la época de Cicerón, que escribió un *De antiquitate uerborum* en tres libros al menos, obra que no se conserva. Rostagni subraya su «acume criti-

Lelio, que entonces eran unos jovencillos, cuanto de Gayo Sulpicio Galo[383], hombre culto y en cuyo consulado, durante los juegos Megalesios, comenzó Terencio a representar sus comedias, o de Quinto Fabio Labeón y Marco Popilio[384], ex cónsules ambos y poetas. Porque el propio Terencio no designa jóvenes que se hayan dedicado a ayudarle, sino hombres maduros, de cuya ayuda en la guerra, en el descanso, en el trabajo, se ha servido el pueblo.

Después de estrenar las comedias, sin haber cumplido aún los veinticinco años de edad, por su propio placer, y para evitar la fama de que representaba obras ajenas como si fueran suyas, o para penetrarse de los usos y costumbres de los griegos, los cuales no reflejaba tal cual en sus escritos, se marchó de Roma y nunca más volvió.

Sobre su muerte Volcacio habla así:

Pero cuando Afro representó seis comedias ante el pueblo,
emprendió un viaje a Asia. Una vez que subió al barco,
nunca más fue visto: así anda errante sin vida[385].

Quinto Cosconio[386] dice que al regresar de Grecia se perdió en el mar, con ciento ocho comedias traducidas de Menandro.

Los demás dicen que murió en Arcadia, en Estínfalo o en Leucadia, en el año del consulado de Gneo Cornelio Dolabela y Marco Fulvio Nobilior[387], atacado por una enfermedad o a causa del dolor y el disgusto por la pérdida de sus bagajes, que había enviado previamente en barco, y junto con ellos la de las nuevas comedias que había compuesto.

Se dice que era de estatura media, cuerpo delgado, color moreno[388].

Dejó una hija, que después se casó con un caballero romano, e igualmente unos huertos de veinte yugadas en la vía Apia, junto al

---

co», comparando la seriedad de sus razonamientos en este pasaje, con los de Memio y Nepote. Sobre su labor como tragediógrafo, cfr. A. Pociña, «Tragediógrafos latinos menores en el periodo de la República», *EstClás* 18 (1974), p. 100.

383 Cónsul en 166 a.C., orador y cultivador de los estudios de astronomía y de las letras griegas.

384 El primero fue cónsul en el año 183 a.C., el segundo en el 173. Nada se sabe de la actividad poética de uno y otro.

385 Intentamos reflejar en la traducción el sentido del texto *sic uita uacat*, que, como comenta Rostagni, «non è un'expressione più o meno barocca che significhi proprio 'morire', bensì allude al 'non dare più alcun segno di vita'» (A. Rostagni, *Suetonio De poetis e biografi minori*, cit., p. 39, n. 89.).

386 Quinto Cosconio es un poco conocido gramático y anticuario, anterior a Varrón, que lo cita alguina vez en el *De lingua latina*.

387 Es decir, en el año 159 a.C.

388 Retratos de Terencio se conservan en manuscritos ilustrados de sus comedias (así, en el *codex Ambrosianus* (Ambr. H 75 inf., s. X), al igual que en medallas.

templo de Marte. Por ello me sorprende que escriba Porcio: «En nada le fue útil Escipión, en nada Lelio, en nada Furio: por obra de ellos no tuvo ni aun una casa de alquiler, para que hubiese al menos un lugar en que un pobre esclavo notificase la muerte de su amo».

Afranio ciertamente lo prefiere a todos los cómicos, escribiendo en la comedia *Las fiestas compitales*:

¿Dirán acaso que hay alguno igual a Terencio?[389].

En cambio Volcacio no sólo lo pospone a Nevio, a Plauto y a Cecilio, sino también a Licinio y a Atilio.

Cicerón en *Limón*[390] lo alaba hasta este punto:

Tú también, el único que, con una lengua selecta, Terencio,
nos presentas convertido y rehecho en lengua latina
a Menandro, con los afectos apaciguados,
hablando con cortesía y diciendo todo con dulzura.

Igualmente Gayo César:

Tú también, tú entre los más grandes, oh mitad de Menandro,
serás colocado, y con razón, amante de la lengua pura.
Ojalá a la dulzura de tus escritos se hubiera unido la fuerza,
de modo que tu valía cómica pudiese igualarse
con la glora de los griegos, y no quedases en este aspecto relegado.
Esto sólo lamento y me duele que te falte, Terencio.

Ésta es la *Vida de Terencio* que escribió Suetonio, y de muchos de cuyos aspectos tendremos ocasión de ocuparnos en las páginas siguientes. Si acaso convendría señalar, dado que no quedan suficientemente destacadas en la misma, las fechas de su nacimiento y muerte: para la primera se proponen ya sea 185/184 a.C., o con menos probabilidad 195/194[391], fijándose su muerte en 159, según la *Vita*, o en 158, según Jerónimo[392].

---

[389] Afran. p. 101, p. 238 López.

[390] Éste es el único fragmento conservado de esta obra poética de Cicerón. Sobre este texto y el siguiente, cfr. lo que decimos más adelante, al hablar de las opiniones de los escritores romanos sobre Terencio.

[391] Cfr. la *Vita Terenti*, así como G. D'Anna, «Sulla vita suetoniana di Terenzio», *RIL* 89-90 (1956), pp. 31-46; M. Brozek, «De *Vita Terentii* Suetoniana», *Eos* 50 (1959-1960), pp. 109-126.

[392] Hier. *Chron.* p. 142 Helm: *Publius Terentius Carthaginiensis comoediarum scriptor ob ingenium et formam libertate donatus in Arcadia moritur. qui primam Andriam, antequam aedilibus uenderet, Caecilio multum se miranti legit.*

II. Pasemos ahora al estudio de la obra teatral de Terencio, comenzando por la presentación de sus seis comedias en síntesis, sin entrar a fondo en los pormenores de la complicación de sus tramas.

Andria (La muchacha de Andros): Esta comedia gira en torno a los problemas amorosos de dos parejas. Pánfilo está enamorado de Gliceria, muchacha ateniense a quien protege Crisis, una cortesana de Andros. Sin embargo, el padre de Pánfilo, Simón, prefiere como nuera a Filomena, hija de su amigo Cremes.

De Filomena está enamorado en cambio el joven Carino, amigo de Pánfilo. Después de múltiples intrigas, las cosas se presentan mal para los dos muchachos: parece inevitable la boda de Pánfilo y Filomena, contraria al deseo de Pánfilo y que, además, hace que Carino se crea engañado por su amigo.

Y cuando más liado está el enredo (como casi siempre, por obra ante todo de los esclavos), entra en escena Critón, un anciano de Andros, quien descubre que Gliceria es una hija que había perdido Cremes. Gliceria y Filomena resultan ser hermanas. Pánfilo puede casarse con la primera, Carino con la segunda; se han realizado sus deseos, y también los de los dos ancianos, Simón y Cremes, quien para colmo de dichas ha recobrado a su hija perdida.

Estrenada en el 166 a.C. Primera comedia de Terencio, de acuerdo con los ordenamientos cronológicos consular y ordinal. Según la reconstrucción de la didascalia, se basa en Menandro; el prólogo, respondiendo a una acusación de *contaminatio*, indica que los modelos han sido dos comedias del autor griego, Ἀνδρία y Περινθία.

Heautontimorumenos (El atormentador de sí mismo): Es uno de los argumentos más complicados de la comedia terenciana. Se trata, en primer lugar, del drama de Menedemo, un padre «que se atormenta a sí mismo» porque, con su dureza, ha provocado que su hijo Clinia se haya escapado de casa y se haya enrolado en un ejército en el extranjero.

Pero el castigo no dura: Clinia regresa pronto, porque está enamorado de Antífila: ésta es una parte de la constante doble intriga amorosa de las comedias de Terencio. La otra consiste en las relaciones de Clitifón, amigo de Clinia, con Báquide, una cortesana exigente.

Siguen enredos varios y complicados, sobre todo para engañar a los padres de los muchachos y conseguir el dinero necesario para que Clitifón pueda amar a Báquide. Como era de rigor, todo acaba felizmente: Clinia se casa con Antífila, que ha resultado ser hermana de Clitifón; y Clitifón consigue que su padre le perdone sus relaciones con la cortesana, bajo promesa de casarse como es debido.

Representada en el año 163 a.C., según la cronología consular. Tercera comedia del autor, de acuerdo con la ordenación de las didascalias;

sin embargo, el orden moderno basado en los prólogos la coloca en quinto lugar. Original griego de Menandro según la didascalia; la comedia griega, de la que poseemos unos pocos fragmentos breves, tenía el mismo título, Αὑτὸν Τιμωρούμενος.

Eunuchus (El eunuco): El argumento gira inicialmente en torno a la cortesana Tais, que tiene dos amantes, el joven Fedria y el militar Trasón. Éste le regala una joven huérfana, Pánfila, que había sido considerada largo tiempo como hermana de Tais, pero luego desgraciadamente vendida. Fedria, por su parte, la obsequia con un eunuco.

Cuando Pánfila es llevada a casa de Tais, la ve Querea, hermano menor de Fedria; se enamora de ella y, por consejo de Parmenón, se disfraza del eunuco que su hermano había prometido a Tais, con lo que consigue penetrar en la casa y forzar a Pánfila.

Aparece, en fin, Cremes, joven ateniense, que resulta ser hermano de Pánfila, y ésta, en consecuencia, ciudadana ateniense. Querea reparará el daño causado casándose con la muchacha, y Fedria y Trasón harán un arreglo entre ellos para compartir los favores de Tais.

La fecha del estreno y el número de orden dentro de la producción terenciana plantean serios problemas. En efecto, si bien disponemos de una didascalia que debería solucionar el asunto, su texto no es unitario en la tradición manuscrita. Así, los manuscritos de la recensión caliopea señalan el año de la representación con el nombre de tres cónsules, *M. Valerio C. Mummio Fannio coss.*, lo cual es obviamente una incongruencia. Pero hay más: en estos manuscritos, así como en el *Commentum* de Donato, se fija la representación en los *ludi Megalenses*, siendo los ediles *L. Postumius Albinus* y *L. Cornelius Merula*, por el contrario, el *codex Bembinus* la sitúa en los *ludi Romani*, y como ediles da los nombres de *M. Iunius* y *L. Iulius*.

Parece claro que se han confundido datos de dos representaciones distintas. De los tres cónsules señalados, *M. Valerius* y *C. Fannius* desempeñaron su magistratura en 161 a.C., año en que, gracias a la didascalia de la comedia *Phormio*, sabemos que fueron ediles *L. Postumius Albinus* y *L. Cornelius Merula*, esto es, los indicados en los manuscritos de la recensión caliopea. Tenemos, pues, la fecha de una representación: *ludi Megalenses* (mes de abril) de 161 a.C. La otra, si el tercer cónsul que nos queda se identifica con *L. Mummius Achaicus*, habrá que situarla en el 146, en los *ludi Romani* (mes de septiembre): por tanto, se trata de una reposición póstuma. Así las cosas, la comedia *Eunuchus* habría sido la cuarta de Terencio, lo cual plantea una nueva duda, ya que la didascalia indica que fue la segunda.

Todavía se complica un poco más el asunto con la precisión de la *Vita Terenti* de que la comedia *Eunuchus* fue representada dos veces en un mismo día *(bis <uno> die acta)*, recibiendo el autor por ella ocho

mil sestercios; a ello hay que añadir la noticia de Donato de que fue vendida en una segunda ocasión, como si se tratase de una obra nueva.

Ante la imposibilidad de dar una solución del todo satisfactoria a esta complicación, admitimos con la mayoría de los estudiosos que se trata de la cuarta obra de Terencio, subrayando que fue no sólo la de mayor éxito, la más espléndidamente remunerada, sino también la representada con mayor frecuencia: acaso tres veces en vida del autor, y otra a pocos años de su desaparición. Y este éxito no disminuyó con el paso del tiempo; Donato señala que sus *cantica,* sacados del contexto de la comedia, se ejecutaron a menudo; autores latinos como Cicerón, Horacio, Quintiliano o Agustín citan en sus escritos versos de *Eunuchus* con frecuencia mucho mayor que los de las restantes comedias terencianas.

Phormio (Formión): Dos ancianos hermanos, Demifón y Cremes, deben emprender un largo viaje, y dejan a sus hijos, Antifón y Fedria, al cuidado del esclavo Geta. Fedria se enamora de una esclava, pero carece del dinero preciso para rescatarla; Antifón, en cambio, consigue gracias al parásito Formión casarse con Fania, una pobre huérfana.

Como ocurre con frecuencia en las comedias, el asunto se complica cuando regresan los dos ancianos del viaje. Por suerte, no sólo los jóvenes son merecedores de reproches; también el viejo Cremes tiene algo que ocultar: Fania, la huérfana con la que se ha casado Antifón, resulta ser una hija que tuvo Cremes años atrás en Lemnos.

Todo se arreglará para bien de todos, admitiendo los ancianos el matrimonio de Antifón, perdonando a Fedria su aventurilla, al parásito Formión sus manejos, y disculpando Nausístrata, la esposa de Cremes, las andanzas juveniles de su marido.

Estrenada en el año 161 a.C. Cuarta obra del autor según la didascalia; algunos filólogos modernos la colocan en tercer lugar, basándose en los prólogos. La didascalia le atribuye como modelo el *Epidicazomenos* de Apolodoro; única comedia de Terencio que ha cambiado el título griego, asignándole el de un personaje[393].

Hecyra (La suegra): Típico ejemplo de drama burgués. Pánfilo se casa con Filomena sólo por complacer a los suyos, ya que en realidad no la ama; sin embargo, la convivencia con su esposa hace que acabe enamorándose de ella. No obstante, al volver de un viaje, se encuentra con un cúmulo de problemas: Filomena se ha ido a su casa paterna y no quiere ver a nadie de la casa de su marido; Sóstrata, la

---

393 Así se quiere indicar en los versos 24-26 del prólogo de la comedia: *...adporto nouam / Epidicazomenem quam uocant comoediam / Graeci, Latini Phormionem nominant.*

madre de Pánfila, la «suegra» de que habla el título, es acusada de haber sido la motivadora de dicha marcha, por incompatibilidad de caracteres con su nuera.

En tan desgraciada situación, los ancianos Laques y Fidipo, padres de la pareja y grandes amigos entre sí, luchan para que el matrimonio no se disuelva. Cosa que por desgracia está a punto de ocurrir cuando Pánfilo descubre que su mujer no se ha ido de su casa por culpa de la suegra (es decir, de la madre de él) sino porque estaba embarazada, y de fecha muy anterior a haber tenido relaciones sexuales dentro del matrimonio: eso es lo que pretendía ocultar a toda costa abandonando la casa de su marido.

Llegamos al esperado feliz desenlace cuando se descubre que el niño que tiene Filomena es fruto de un ultraje que ha sufrido..., por parte precisamente del que es ahora su enamorado marido.

La comedia fracasó en los dos primeros intentos de representación, según las dos didascalias en los años 165 y 160 (juegos fúnebres en honor de Lucio Emilio Paulo); «gustó» la tercera vez, probablemente en los *ludi Romani* del año 160. Quinta obra del autor, según la didascalia; sin embargo, el orden resulta muy problemático; algunos autores la consideran la primera composición de Terencio.

Adelphoe (Los hermanos): Comedia centrada en torno al arduo problema de la educación de dos hermanos, en un caso liberal, en otro rígida. Demea y Mición son dos viejos hermanos de temperamento muy distinto: el primero es el severo y preocupado padre de dos hijos, Esquino y Ctesifonte; el segundo, un solterón liberal y jovial, que ha adoptado a uno de sus sobrinos, Esquino.

Mición educa complacientemente a su hijo adoptivo, con la esperanza de ganarse de este modo su confianza; en cambio Demea vigila con rigor la educación de Ctesifonte. Como era de esperar, llegamos a la doble intriga amorosa: Esquino, el joven educado liberalmente, se apodera de la cortesana Báquide, pero no para satisfacer sus propios deseos, como se piensa, sino para entregársela a su tímido hermano Ctesifonte, el educado de forma rígida; en realidad, Esquino está enamorado de Pánfila, la típica muchacha virtuosa pero pobre.

Llega por último el desenlace dichoso, con la boda de Esquino con Pánfila y la renuncia del viejo Demea a sus principios rigurosos.

Representada en el año 160 a.C. Según todos los criterios de ordenación, sexta obra y última conocida de Terencio. El original griego era de Menandro, según la didascalia. Acusación de *contaminatio;* según indica Terencio en el prólogo, ha tomado una escena de la comedia *Synapothnescontes* de Dífilo, escena que no había utilizado Plauto, pese a ser dicha comedia griega base de la plautina titulada *Commorientes*.

III. Acabamos de ver en la breve indicación cronológica que hemos incluido en el resumen de cada una de las seis comedias, que la datación de las obras de Terencio presenta frecuentes contradicciones de muy complicada solución. De este modo, se produce la extraña situación de que, a pesar de disponer de una riqueza de datos para fechar con exactitud cada una de ellas, que nos haría pensar en una situación óptima en comparación con la referente a las comedias de Plauto, los resultados son decepcionantes por controvertidos, y el tema de la cronología terenciana se convierte en un aburrido problema filológico, bastante inútil por otra parte, que se repite una y otra vez en los estudios sobre Terencio y en las introducciones a ediciones y traducciones de sus comedias[394]. En consecuencia, sólo de manera muy general vamos a recordar las notas y los resultados fundamentales de este asunto, remitiendo a la bibliografía especializada a quienes puedan interesarse por los pormenores.

La cronología que suele admitirse habitualmente, basada de forma esencial en las laboriosas investigaciones llevadas a cabo en la segunda mitad del siglo XIX por K. Dziatzko, basándose ante todo en los datos ofrecidos por las didascalias de las comedias, ofrece el siguiente cuadro cronológico:

año 166 *Andria*, representada en los *Ludi Megalenses* (mes de abril).
165 *Hecyra*, primer intento fracasado de representación, en los *Ludi Megalenses.*
163 *Heautontimorumenos*, representada en los *Ludi Megalenses.*
161 *Eunuchus*, representada en los *Ludi Megalenses.*
161 *Phormio*, representada en los *Ludi Romani* (mes de septiembre).
160 *Adelphoe*, representada en los juegos fúnebres en honor de Emilio Paulo.
160 *Hecyra*, segundo intento de representación, de nuevo fracasado, en los mismos juegos que la anterior.
160 *Hecyra*, tercer intento, ahora con éxito, probablementeen los *Ludi Romani.*

---

[394] Fundamentales en este aspecto son los siguientes estudios: K. DZIATZKO, «Über die Terentianischen Didaskalien», *RhM* 20 (1865), pp. 570-598; 21 (1866), pp. 64-92; L. GESTRI, «Studi Terenziani. I La cronologia», *SIFC* 13 (1936), pp. 61-105; R. BLUM, «Studi Terenziani, II Didascalie e prologhi», *SIFC* 13 (1936), pp. 106-116; L. GESTRI, «Terentiana», *SIFC* 20 (1943), pp. 3-58; L. GESTRI, «Due frammenti di Luscio Lanuvino e la cronologia terenziana», *SIFC* 23 (1949), pp. 153-178; O. BIANCO, «La cronologia delle commedie di Terenzio», *ASNP* 25 (1956), pp. 173-190; L. RUBIO, «Introducción» a P. Terencio Afro, *Comedias*, vol. I, Barcelona, 1957, pp. XXXIII-XLII («La cuestión cronológica»); H. B. MATTINGLY, «The cronology of Terence», *RCCM* 5 (1963), pp. 12-61; J. R. BRAVO, «Introducción» a Terencio, *Comedias*, Madrid, 2001, pp. 19-29 («La cronología de las comedias»).

El problema de estas fechas estriba en los diversos desajustes que presentan las didascalias que les sirven de base. Lisardo Rubio los ha sintetizado muy bien de este modo: «Desgraciadamente, las didascalias de Terencio, más sospechosas aún que por su procedencia, lo son por su contenido: varían, según los manuscritos, los nombres de los magistrados; a veces nos encontramos con tres cónsules, cuatro ediles, etcétera; evidentemente, se han ido acumulando datos de distintas representaciones, estos datos se han ido embrollando y desfigurando hasta alcanzar su inextricable confusión y oscuridad actuales. Fue preciso todo el ingenio de Dziatzko (y de otros filólogos, cuyos trabajos cita y discute) para escoger, acomodar y corregir de múltiples maneras el texto y lograr una reconstrucción cronológica de la actividad del poeta»[395].

Sin embargo, al lado de esta cronología, llamada «consular», de acuerdo con el sistema normal de precisar los años en el sistema romano y en las didascalias, existe otra, ofrecida también por las didascalias (y, sin embargo, discrepante en varios casos de la anterior), que indican en cada comedia el puesto que ocupa dentro de las seis que totalizan la producción de Terencio, razón por la cual se le llama cronología «ordinal». Es la siguiente:

1.ª *Andria.*
2.ª *Eunuchus.*
3.ª *Hautontimorumenos.*
4.ª *Phormio.*
5.ª *Hecyra.*
6.ª *Adelphoe.*

Esta ordenación cronológica es también la que presenta el más antiguo de los manuscritos de Terencio, el famoso *codex Bembinus* (*Vat. lat. 3226*), de los siglos IV-V.

Otro método empleado para establecer la cronología se basa en los datos ofrecidos por los prólogos: comparando la información que ofrecen éstos, sobre todo en relación con la polémica entre Terencio y Luscio Lanuvino, y quitando toda fiabilidad a las didascalias, L. Gestri es el máximo responsable de toda una teoría de ordenación, en cierto modo coherente, que presenta resultados muy diferentes a las anteriores, como el de colocar la *Hecyra* (o, para más exactitud, las tres representaciones de la *Hecyra* hasta que se consiguió llevar a término su estreno) como primera obra de Terencio. Éste es el orden propuesto por el filólogo italiano:

---

[395] L. Rubio (ed.), P. Terencio Afro, *Comedias*, vol. I, Barcelona, 1957, p. XXXIII.

1.ª *Hecyra* (las tres representaciones).
2.ª *Andria.*
3.ª *Phormio.*
4.ª *Eunuchus.*
5.ª *Heautontimorumenos.*
6.ª *Adelphoe.*

Soluciones semejantes a la de Gestri, admitiendo de forma global sus planteamientos, pero ofreciendo algunas diferencias de cierta importancia en el detalle, son las adoptadas por R. Blum contemporáneamente a aquél[396], y algunos años más tarde por L. Rubio en su edición de las *Comedias*[397]

Vistos los resultados, por nuestra parte consideramos inútil seguir debatiendo el problema, y más todavía recurrir a otros expedientes de investigación, como puede ser el derivado de un análisis comparativo de las comedias, bien sea de su forma (lengua, métrica) o de su contenido[398], que queda desaconsejado por la simple consideración de que entre la primera y la última de las comedias de Terencio no transcurre un periodo de tiempo superior a seis años, lo que explica que no se detecten entre ellas variaciones lingüísticas significativas y que no puedan atribuirse a la transmisión del texto. Pero es que, además de estas consideraciones, debemos pensar que las cronologías no se diferencian tanto: si excluimos el caso de *Hecyra*, que en la cronología consular sería la segunda obra, en la ordinal la quinta, y en la de Gestri la primera, en las demás comedias la divergencia es mínima en cuanto al orden y en cuanto a la fecha absoluta, coincidiendo incluso todas en el caso de la comedia *Adelphoe*, que sería la última escrita por Terencio.

En resumen, probablemente nunca sabremos con seguridad el año exacto de las representaciones primera, y siguiente o siguientes en su caso, de cada una de las seis comedias de Terencio: el exceso de datos dificulta el acuerdo. Pero hay un hecho cronológico incuestionable: disponemos de la totalidad de las comedias de Terencio que conocieron los romanos, y sabemos que fueron estrenadas en Roma entre los años 166 y 160 a.C. Pensemos por un instante en los problemas que plantea la cronología de las comedias de Plauto, y concluiremos que

---

[396] Recordemos que el primer trabajo sobre este asunto de L. Gestri es «Studi Terenziani, I La cronologia», cit.; y el de L. Blum, «Studi Terenziani. II Didascalie e prologhi», cit.

[397] L. Rubio, *op. cit.*, pp. XXXV-XLI explica con detalle aquellos puntos de la cronología de Gestri que admite y aquéllos en que difiere, así como las enmiendas que le había propuesto Blum. Por otra parte, la ordenación de Gestri, y las de Blum y Rubio resultantes de su crítica, son representadas gráficamente en un útil cuadro por J. R. Bravo, Terencio, *Comedias*, cit., p. 27.

[398] Cfr. O. Bianco, «La cronologia delle commedie di Terenzio», cit., pp. 177-178; J. R. Bravo, Terencio, *Comedias*, cit., pp. 28-29.

nuestro conocimiento en el caso de Terencio es inmejorable, o lo que es lo mismo: no nos falta ninguna fecha que pudiera aportarnos una información significativa para una mejor comprensión de las comedias.

IV. Muy semejante a lo que ocurre con la cronología de las comedias terencianas resulta nuestra situación con respecto a sus modelos griegos: en efecto, a pesar de que conocemos con toda precisión los nombres de los autores y las obras seguidas por Terencio, la investigación sobre nuestro dramaturgo ha ido trenzando a lo largo de los tiempos una intrincada trama de planteamientos, teorías y valoraciones, que no han hecho mucho más que complicar nuestro acercamiento a las comedias de Terencio, aportando a decir verdad poca luz para la comprensión de las mismas. Surgen así los temas, discutidos hasta la saciedad y el sopor, del plagio, la *contaminatio* y, en suma, de la originalidad de nuestro comediógrafo, muchas veces planteados sin bases objetivas, fruto de la mera especulación filológica, lo que conduce a conclusiones absolutamente contradictorias. La bibliografía es tan amplia que, muy a menudo, resulta penoso tener que volver a ella. En consecuencia, vamos a limitarnos a ofrecer los datos objetivos fundamentales, y las conclusiones que de ellos se pueden derivar.

Como hecho básico, documentado de forma unánime en las didascalias y en los prólogos, así como en el *Commentum* de Donato y en la parte final del breve *Auctarium* añadido por el comentarista a la *Vita Terenti*[399], sabemos que el comediógrafo siguió como modelo principal para cuatro de sus comedias las homónimas de Menandro: se trata de *Andria* ('Ανδρία), *Heauton timorumenos* (Αὑτὸν Τιμωρούμενος), *Eunuchus* (Εὐνοῦχος) y *Adelphoe* ('Αδελφοί β '); en las dos restantes utilizó a Apolodoro de Caristio, un desconocido seguidor de Menandro del que apenas podemos hacernos una idea a partir de las comedias que inspiró al latino[400]: *Phormio* ('Επιδικαζόμενος), única obra en la que Terencio cambió el título del original griego por el correspondiente al nombre de uno de los personajes, y *Hecyra* ('Εκυρά).

Ahora bien, el propio Terencio nos indica en diversos prólogos que, con gran frecuencia, no es una sola comedia griega la que ha tomado como modelo, sino que ha utilizado igualmente elementos procedentes de otras. Recordemos la información que nos proporciona sobre cada una de las comedias.

---

[399] *Vita Ter.* 10: *Duae ab Apollodoro translatae esse dicuntur comico, Phormio et Hecyra: quattuor reliquae a Menandro.*

[400] Cfr. W. E. J. Kuiper, *Two comedies by Apollodorus of Carystus: Terence's Hecyra and Phormio*, Leiden, 1938.

Andria: el prólogo explica que Terencio emplea en este caso dos comedias de Menandro, Ἀνδρία y Περινθία, muy parecidas en su argumento, pero diferentes en su estilo y estructura; sin embargo, precisa que el modelo básico es *La andria*, a la que incorpora trozos procedentes de *La perintia*; incurre, pues, en la *contaminatio* de que suelen acusarlo sus enemigos:

Menander fecit Andriam et Perinthiam.
qui utramuis recte norit ambas nouerit:
non ita dissimili sunt argumento, [s]et tamen
dissimile oratione sunt factae ac stilo.
quae conuenere in Andriam ex Perinthia
fatetur transtulisse atque usum pro suis.
id isti uituperant factum atque in eo disputant
contaminari non decere fabulas[401] (*Andr.* 9-16).

Los comentaristas de Menandro y de Terencio han estudiado con atención los lugares en los que el latino utilizaría elementos de *La perintia*, por ejemplo el comienzo de la comedia, que, según sabemos por Donato, está inspirada en ésta, pero sin seguirla de forma rigurosa: en efecto, en Terencio encontramos un diálogo del viejo Simón con su liberto Sosias, mientras que en la *Perinthia* menandrea la conversación era con su mujer, y en la *Andría* griega aparecía él solo, pronunciando un monólogo[402]. La diferencia resulta sensible, pues Terencio tiene que recurrir, como también nos señala Donato, a la utilización de un personaje protático, el liberto Sosias, que no volverá a aparecer[403]

Del mismo modo, prescindiendo de otras diferencias que se han señalado en varios autores, nos enteramos también por Donato de que los personajes del joven Carino y del esclavo Birria, que aparecen en II 1 (v. 301), no existían en la *Andría* de Menandro[404], señalando el comentarista en otro lugar que la innovación de Terencio suponía una

---

[401] «Menandro compuso *La muchacha de Andros* y *La muchacha de Perintos*. Quien conozca bien una de ellas, conocerá las dos, pues no son diferentes por su argumento, aunque están compuestas en un diálogo y estilo diferentes. Confiesa que ha trasladado de *La muchacha de Perintos* a *La muchacha de Andros* cuanto le vino bien, y lo utilizó como si fuese de su propia invención. Es lo que esa gente le censura, e insisten precisamente en que no está bien entremezclar argumentos de comedias.»

[402] Donat. *Comm. ad Andr.* 14: *conscius sibi est (sc. Terentius) primam scaenam de Perinthia esse translatam, ubi senex ita cum uxore loquitur, ut apud Terentium cum liberto, at in Andria Menandri solus est senex.*

[403] Donat. *Comm. ad Andr.* 28: *Sosiae persona protatica est, non enim usque ad finem perseuerat, ut est Daui in Phormione, in Hecyra Philotidis et Syrae.*

[404] Donat. *Comm. ad Andr.* 301: *has personas Terentius addidit fabulae, -nam non sunt apud Menandrum, ne* παθητικόν *fieret Philumenam spretam relinquere sine sponso, Pamphilo aliam ducente.*

gran audacia con relación al modelo griego, por cuanto significaba un desdoblamiento de la intriga, en contra de lo que es preceptivo en Menandro[405]. Asistimos aquí al comienzo de un uso que va a ser constante en las comedias de Terencio (con la sola excepción de *Hecyra*), consistente en la presentación de una doble intriga amorosa; por ello, sería muy interesante saber si los personajes añadidos por Terencio en su *Andria* eran creación original suya[406], o provenían de la *Perinthia* de Menadro[407], pero ambas hipótesis tienen defensores de peso.

Señalemos, en fin, que es posible comparar los versos 856-868 de la *Andria* terenciana con un fragmento de la *Perinthia* menandrea conservado en un papiro de Oxirrinco[408], que nos presenta un tratamiento muy distinto del esclavo acosado: en Menandro Daos se ve amenazado de ser quemado vivo, en Terencio sencillamente es atado, a instancias de su amo, por Dromón.

Prescindiendo de otros múltiples detalles, que no es éste el lugar adecuado para exponer pormenorizadamente, vemos de qué manera, sin salirse del modelo de Menandro, Terencio reescribe una comedia distinta, original, bien sea recurriendo a la utilización de elementos, incluso personajes, tomados de una obra distinta de la utilizada como modelo principal, la llamada *contaminatio*, bien sea incluyendo elementos de creación personal, o reelaborando partes de manera significativa. Y esto ya desde la comedia que, en la opinión de los antiguos y de la gran mayoría de los autores modernos, compuso en primer lugar.

Heauton timorumenos: en el caso de esta comedia no disponemos de comentario de Donato, ni tampoco se nos dice en parte alguna que haya intervenido en su composición otro original que no sea la comedia Αὑτὸν τιμωρούμενος de Menandro. Sin embargo conviene recordar algunos versos del prólogo que han planteado múltiples problemas:

ex integra Graeca integram comoediam
hodie sum acturus H[e]auton timorumenon,

---

405 Donat. *Comm. ad Andr.* 977: *quia et audacter et artificiosissime binos amores duorum adulescentium et binas nuptias in una fabula machinatus est, -et id extra praescriptum Menandri, cuius comoediam transferebat, idcirco aliud in proscaenio, aliud post scaenam rettulit, ne uel iusto longior fieret in eandem propter rerum similitudinem cogerentur.*

406 Es lo que defienden W. BEARE, «The Secret of Terence», *Hermathena* 56 (1940), pp. 21-32; O. BIANCO, *Terenzio: Problemi e aspetti dell'originalità*, Roma, 1962, pp. 77-92; K. BÜCHNER, *Das Theater des Terenz*, Heidelberg, 1974, pp. 92-93; etcétera.

407 Así lo creen T. B. L. WEBSTER, *Studies in Menander*, Manchester, 1960, pp. 77-82; *Id.*, *An introduction to Menander*, Manchester, 1974, pp. 171-173; W. LUDWIG, «The Originality of Terence and his Greek Models», *GRBS* 9 (1968), pp. 169-192. esp. p. 173, n. 8; etcétera.

408 *The Oxyrh. Pap.*, t. VI, p. 150 ss., n.° 853; cfr. A. KÖRTE, «Zur Perinthia des Menander», *Hermes* 44 (1909), pp. 309-313; J. MAROUZEAU, *Térence*, tome I, París, 1942, p. 40; A. BLANCHARD, *Essai sur la composition des comédies de Ménandre*, París, 1983, p. 193, n. 65; etcétera.

duplex quae ex argumento facta est simplici.
nouam esse ostendi et quae esset: nunc qui scripserit
et quoia Graeca sit, ni partem maxumam
existumarem scire uostrum, id dicerem[409] (*Heaut.* 4-9).

Mucho se ha discutido el significado real de *integra* e *integram* en el verso 4[410], pero sobre todo el de *duplex* y *simplici* en el verso 5[411]; nosotros no queremos entrar aquí sobre asunto tan debatido y rico en derivaciones, y nos limitamos a simplificar subrayando la incuestionable novedad de *El atormentador...* en los escenarios de Roma, su procedencia menandrea, su aparente ausencia de *contaminatio*, y la posibilidad de que la doble intriga existiese ya en el original griego.

Eunuchus: en el caso de esta comedia tal vez nos hubiésemos tenido que conformar con la indicación de la *Vita Terenti* y de la didascalia, es decir, que respondía a un original de Menandro, sin duda la comedia homónima Εὐνοῦχος, para nosotros prácticamente desconocida... Sin embargo, la acusación planteada por Luscio Lanuvino antes del estreno de la obra ha provocado que dispongamos de una información mucho más amplia, emanada del propio Terencio, en un espléndido pasaje en el que nos ofrece una visión diáfana de su comportamiento ante los originales que ha utilizado y de su concepción de recursos como el hurto y el plagio literarios, que muchas veces no son correctamente interpretados desde nuestra perspectiva actual:

quam nunc acturi sumus
Menandri Eunuchum, postquam aediles emerunt,
perfecit sibi ut inspiciundi esset copia.
magistratu' quom ibi adesset occeptast agi.
exclamat furem, non poetam fabulam
dedisse et nil dedisse uerborum tamen:
Colacem esse Naeui, et Plauti ueterem fabulam;

---

409 «Hoy voy a representar una comedia nueva, sacada de una griega todavía no tocada, el *Heautontimorúmenos*, comedia de doble intriga hecha a partir de un argumento sencillo. Os he indicado que es nueva y cuál es; ahora quién la escribió y cuál es la griega os lo diría, si no pensara que ya lo sabe la mayoría de vosotros.»

410 Cfr. el amplio comentario sobre la cuestión en Paratore, *Teatr. lat.*, p. 208, nota 30, que divide a quienes ven en el verso una indicación de la novedad de la comedia en latín, y los que defienden que indica la ausencia de *contaminatio* en su composición (cfr. R. C. Flickinger, «A Study of Terence's Prologues», *PhQ* 6 (1927), pp. 235-269, esp. p. 249; J. Marouzeau, *Térence*, cit., vol. I, p. 42; B. A. Taladoire, *Térence. Un théâtre de la jeunesse*, París, 1972, pp. 48-51; etcétera).

411 Cfr. sobre todo A. J. Brothers, «The construction of Terence's *Heautontimorumenos*», *CQ* 30 (1980), pp. 94-119; A. Blanchard, *Essai sur la composition des comédies de Ménandre*, cit., pp. 243-248.

parasiti personam inde ablatam et militis.
si id est peccatum, peccatum imprudentiast
poetae, non quo furtum facere studuerit.
id ita esse uos iam iudicare poteritis.
Colax Menadrist: in east parasitus Colax
et miles gloriosus: eas se non negat
personas transtulisse in Eunuchum suam
ex Graeca; sed eas fabulas factas prius
Latinas scisse sese id uero pernegat.
quod si personis isdem huic uti non licet:
qui mage licet currentem seruom scribere,
bonas matronas facere, meretrices malas,
parasitum edacem, gloriosum militem,
puerum supponi, falli per seruom senem,
amare odisse suspicari? denique
nullumst iam dictum quod non dictum sit prius[412] (*Eun.* 19-41).

La exposición de Terencio resulta tan clara que apenas precisa comentario: su modelo principal es el Εὐνοῦχος de Menandro, pero utilizando la técnica de la *contaminatio*, que en este caso consiste en añadir los personajes del parásito (Gnatón) y del militar (Trasón), tomados directamente de otra comedia, Κόλαξ, también ésta de Menandro, ya anteriormente adaptada en latín. Como es lógico, se supone que las innovaciones aportadas al original incidirán en las escenas en que aparecen dichos personajes[413].

Pero además se detectan otras innovaciones atribuibles a Terencio: un nuevo «imitador» eventual de Menandro, Persio, en los versos 161-173 de la sátira 5, nos lleva a una escena del *Eunuco*, en la que el joven Queréstrato manifiesta a su esclavo Davo que va a poner fin a sus

[412] «Después que los ediles compraron la comedia que vamos a representar ahora, *El eunuco* de Menandro, se las apañó él [*i. e.*, Luscio Lanuvino] para que le fuese posible verla. En presencia de la autoridad, se comenzó el ensayo. Empieza él a gritar que fue un ladrón, y no un poeta, el que escribió la comedia, pero que no ha logrado dar el timo sin embargo; que existe una antigua comedia de Nevio, y de Plauto, *El adulador*, de donde sacó los personajes del parásito y del militar. Si es esto una falta, ha sido por imprudencia del poeta, no porque haya tratado de cometer un robo. Que esto es así, ahora mismo lo podréis juzgar vosotros. *El adulador* es de Menandro; en esta comedia hay un parásito, Adulador, y un militar fanfarrón; el autor no niega que trasladó estos personajes de la comedia griega a su *Eunuco*; pero que supiese que se habían hecho antes estas comedias en latín, eso lo niega por completo. Y si él no tiene derecho a utilizar los mismos personajes, ¿cómo se puede tener ya el de representar al esclavo corriendo, a las matronas buenas, a las meretrices malas, al parásito glotón, al militar fanfarrón; que se cambie un niño, que a un anciano lo engañe el esclavo, que se ame, se odie, se sospeche? En fin, ya no se puede decir nada que no se haya dicho antes.»

[413] Cfr. A. Blanchard, *Essai sur la composition...*, cit., pp. 208-222; J. Barsby (ed.), *Terence, Eunuchus*, Cambridge, 1996, *passim*; etcétera.

amoríos con la meretriz Crisis; una simple ojeada al elenco de *personae* de la comedia de Terencio nos indica que los personajes han cambiado de nombre y, por lo tanto, los empleados por el satírico serán los menandreos, es decir, Dauos / Daos se cambia en Parmenón, Chrysis en Taide, Chaerestratos en Fedria[414]. Por su parte, el joven Antifón, que se presenta por medio de un corto monólogo en III 4, y conversa con Querea en la escena siguiente, después de la cual no vuelve a aparecer en la comedia, sería según Donato una creación de Terencio, bien calculada, pues sirve para evitar un largo monólogo de Querea[415].

Adelphoe: según la didascalia y la indicación general de la *Vita Terenti*, esta comedia procedía de una de Menandro; ahora bien, sabemos de la existencia de dos versiones de los 'Αδελφοί del comediógrafo griego: de una primera versión, 'Αδελφοί α', derivaba la comedia *Stichus* de Plauto, en cuya didascalia se lee *GRAECA ADELPHOE MENANDRV*, según hemos tenido ocasión de comentar en su lugar; una nueva redacción posterior, que conocemos como 'Αδελφοί β', sería el modelo fundamental de la comedia de Terencio, que conservaría el título del original.

Pero una vez más, Terencio, defendiéndose de las acusaciones de sus enemigos, nos confiesa que ha recurrido a la técnica de la *contaminatio*, no a la de plagio *(furtum)* de que podría ser injustamente acusado:

Synapothnescontes Diphili comoediast:
eam Commorientis Plautu' fecit fabulam.
in Graeca adulescens est qui lenoni eripit
meretricem in prima fabula: eum Plautus locum
reliquit integrum, eum hic locum sumpsit sibi
in Adelphos, uerbum de uerbo expressum extulit.
eam nos acturi sumu' nouam: pernoscite
furtumne factum existumetis an locum
reprehensum qui praeteritu's neglegentiast[416] (*Ad.* 6-14).

---

[414] La diferencia ya había sido advertida por un escoliasta de Persio, *Schol. ad Sat.* V 161: *hunc locum de Menandri Eunucho traxit, in quo Dauum seruum Chaerestratus adulescens alloquitur tamquam amore Chrysidis meretricis derelicto, idemque tamen ab ea reuocatus ad illam redit. Apud Terentium personae immutatae sunt.*

[415] Donat. *Comm. ad Eun.* 539: *bene inuenta persona est cui narret Chaerea se unus diu loquatur, ut apud Menandrum.*

[416] «Hay una comedia de Dífilo titulada *Synapothnescontes (Los compañeros en la muerte);* Plauto la convirtió en la comedia *Commorientes*. En la griega hay un joven que arrebata una meretriz a un alcahuete en el primer acto; este personaje lo dejó sin tocar Plauto, nuestro autor se lo apropió para *Adelphoe (Los hermanos)*, traduciéndolo palabra por palabra. Ésta es la nueva versión que vamos a representar: estudiad a fondo si habréis de juzgar que se ha cometido un plagio, o se ha tomado de nuevo un pasaje que por descuido había sido relegado.»

Tenemos, pues, un caso distinto de *contaminatio*, pues a la comedia de Menadro utilizada como base se añade una parte tomada de una comedia de otro autor, Dífilo, dándose además la curiosa circunstancia de que no sólo una versión primera del original de Menandro, sino la comedia de Dífilo empleada de forma secundaria, habían servido de modelo a Plauto para sus comedias *Stichus* y *Commorientes*. Es de lamentar que la que pérdida de los originales griegos, de los que tan sólo poseemos contadísimos fragmentos, y de la comedia plautina no varroniana, de la no conservamos más que un verso (¡ni siquiera completo!), nos impidan conocer este caso verdaderamente curioso de *aemulatio* en el desarrollo histórico de la comedia grecolatina, que podría haber ofrecido una lección magnífica sobre el concepto de originalidad en el mundo antiguo. En cualquier caso, y en la imposibilidad de establecer una comparación, queda el dato de que Terencio se apartaba por completo del original menandreo en los versos 155-196, en que incluía la escena tomada de Dífilo. Pero tampoco en las partes basadas en Menandro debía de carecer de originalidad: de hecho la *Vita Terenti* señala que Marco Terencio Varrón, tan buen conocedor del teatro latino y experto estudioso del mismo[417], prefería el comienzo de la comedia en la reescritura de Terencio antes que el original menandreo.

En *Phormio* y *Hecyra*, las dos comedias en las que Terencio sigue el modelo del desconocido Apolodoro de Caristo, no se nos dan indicaciones ni relativas a *contaminatio*, ni nada que aluda a su relación con los originales, si no es el hecho, indicado en el prólogo, de que la primera de ellas se titulaba en griego Ἐπιδικαζόμενος *(El demandante)*, título que Terencio prefirió sustituir por el nombre del parásito Formión, personaje principal de la comedia[418].

Importantes diferencias entre *Phormio* y el original de Menandro fueron señaladas por E. Lefèvre, en una importante monografía publicada en 1978[419], que sin embargo no han sido admitidas en general por la crítica.

En cuanto a *Hecyra*, queremos recordar que, a finales del siglo V, Sidonio Apolinar habla en una de sus cartas de la lectura comparada que hacían él y su hijo de la comedia de Terencio, ilustrándola y com-

---

[417] Cfr. A. Pociña, «Varrón y el teatro latino», cit., *passim*.

[418] *Phorm.* 24-28:

nunc quid uelim animum attendite: adporto nouam
Epidicazomenon quam uocant comoediam
Graeci, Latini Phormionem nominant
quia primas artis qui aget is erit Phormio
parasitu'...

[419] E. Lefèvre, *Der Phormio des Terenz und der Epidizamoneos des Apollodor von Karystos*, Múnich, 1978; cfr. el acertado resumen que ofrece J. R. Bravo, *Terencio, Comedias*, cit., pp. 594-595.

parándola con 'Ἐπιτρέποντες *(El arbitraje)* de Menandro; a modo de explicación, el sabio obispo advierte que la del griego era una *fabula similis argumenti,* lo que indujo a un estudioso tan riguroso como P. Courcelle a explicar la labor que llevan a cabo ambos como un análisis retórico basado en la comparación de pasajes paralelos, al modo del comentado por Aulo Gelio II 23, 3, justamente antes de proceder a su famosa comparación de las comedias Πλόκιον de Menandro y *Plocium* de Cecilio Estacio[420]. En cualquier caso, dado que el modelo de *Hecyra* era 'Ἐπιδικαζόμενος de Apolodoro, y que en este comediógrafo queremos ver en la actualidad un oscuro seguidor de Menandro, es fácil conjeturar que, a pesar de que los 'Ἐπιτρέποντες de éste eran una comedia distinta, su discípulo lo debía de seguir muy de cerca, hasta el punto de sugerirle a Sidonio Apolinar la conveniencia de comparar la *Hecyra,* no con la obra de su modelo directo, sino con una diferente del modelo de su modelo. Resumido en pocas palabras: en las dos ocasiones en que Terencio se inspira en comedias de Apolodoro de Caristo, es muy creíble que sigue pesando sobre él su irrefrenable tendencia a emular a Menandro.

Dicho todo esto, no queremos repetir aquí las consideraciones que pueden leerse en múltiples lugares sobre el viejo y eterno debate entre los que niegan toda originalidad a Terencio, a la cabeza de los cuales se coloca invariablemente a G. Jachmann[421], y los que tratan de defender a nuestro comediógrafo atribuyéndole una originalidad absoluta, capitaneados por Norwood[422]. El comportamiento de Terencio con respecto a sus precedentes, tanto griegos como latinos, corresponde perfectamente a los hábitos normales que rigen en este aspecto el comportamiento de los comediógrafos y de los tragediógrafos primero en Grecia, después en Roma. Solamente desde esa perspectiva estimamos lícito analizarlos[423].

---

[420] Cfr. P. COURCELLE, *Les Lettres grecques en Occident de Macrobe à Cassiodore*, París, 1943, p. 238. Sobre los aspectos en que los incidiría la comparación de la comedia de Menandro y la de Terencio, S. PRICOCO, «Studi su Sidonio Apollinare», *Nuovo Didaskaleion* (Catania) 15 (1965), pp. 69-150, esp. 101 ss.

[421] G. JACHMANN, «P. Terentius Afer», *RE* 5 A 1 (1934) cols. 598-650.

[422] G. NORWOOD, *The Art of Terence*, Oxford, 1923 (Nueva York, 1965).

[423] Lo cual no implica, por supuesto, que neguemos la validez del estudio comparativo de Terencio con Menandro, siempre que es posible realizarlo, e incluso cuando es preciso sustentarlo en buena parte en conjeturas: así, por la seriedad de sus planteamientos, nos parece excelente el capítulo IV, «Les adaptations de Térence», del excelente libro de A. BLANCHARD, *Essai sur la composition des comédies de Ménandre*, París, 1983, pp. 181-273, demostración de que nada sensato se puede decir sobre literatura latina sin un profundo conocimiento de la griega, pero tampoco de ésta sin aquélla. Recordemos, pues, un estupendo pasaje de su conclusión: «La suppresion du prologue narratif paraît donc être l'élément le plus important de l'originalité de l'adaptateur latin, même si elle l'a conduit, comme la contamination et plus qu'elle encore, à introduire des modifications parfois maladroites dans son modèle. Les maladresses de détail disparaissent devant l'effet produit. Par là une pièce de Térence se distingue vraiment d'une pièce de Ménandre» (p. 273).

A la larga, cualquier tipo de estudio que se realice sobre los originales de las comedias de Terencio acaba siempre conduciendo al elemento más claramente definidor de la comicidad terenciana, su profundo menandrismo. Cuando Suetonio decide finalizar su *Vita Terenti* con los dos juicios paralelos hechos en verso por Cicerón y por César sobre Terencio, sabe perfectamente que ambos críticos aciertan, cada uno a su modo, poniéndolo simpre en parangón con Menandro, un autor que está siempre presente en la base de la comedia latina, tanto de la que deriva directamente de él y de otros cultivadores de la Néα, la *palliata*, como de la de otros subgéneros de creación romana, como la *togata*[424]. Menandro no se acaba con su muerte en el año 293/292 a.C., ni sus comedias se pierden cuando se escribe el último papiro en griego a ellas dedicado, ni cuando se incluye la última referencia a él en una fuente griega. Al contrario, existe un Menandro de Roma, que se manifiesta en su papel de inspirador de diversos tipos de comedia compuesta en latín, y un Menandro que leen en griego unos cuantos cultos y comentan los críticos literarios. El modelo de Menandro está con bastante probabilidad en Livio Andronico y en Gneo Nevio, se manifiesta ya con seguridad en unas pocas comedias de Plauto, crece llamativamente en su porcentaje de inspiración en las de Cecilio Estacio, y se apodera por completo de la comicidad de Terencio, según acabamos de ver.

Había, en suma, al menos dos Menandros en Roma: uno, el que a través de la comedias latinas conoció, la mayoría de las veces sin saberlo, la generalidad del pueblo romano que llenaba los teatros; otro, el que en su propia lengua griega deleitó a personas cultas de muy diversas épocas, como César, Cicerón, Varrón, Horacio, Ovidio, Propercio, Plinio el Viejo, Quintiliano, Marcial, Plinio el Joven, Apuleyo, Aulo Gelio...[425]. No obstante la savia de Menandro, su humanismo ejemplar, llegó a los teatros romanos, pero más aún a los lectores de Roma, sobre todo a través de Terencio. En ese menandrismo de nuestro comediógrafo tendremos ocasión de insistir en páginas sucesivas.

V. A diferencia de lo que veíamos en las comedias de Plauto, en las que la existencia de *didascalias* es excepcional (sólo en *Pseud.* y *Stich.*, y éstas conservadas exclusivamente en el Palimpsesto Ambrosiano), todas las comedias de Terencio, a excepción de *Andria*, poseen por fortuna una útil didascalia. Las indicaciones que en ellas se ofre-

---

[424] Cfr. A. Pociña, «L'évolution vers le ménandrisme. De la perte progressive d'originalité dans la comédie latine», en A. Moreau (ed.), *Panorama du théâtre antique*, *Cahiers du GITA* 9 (1996), pp. 119-131; *Id.*, «Menandro en la comedia romana», en J. A. López Férez (ed.), *La comedia griega y su influencia en la literatura española*, Madrid, 1998, pp. 345-367.

[425] Cfr. A. Pociña, «Menandro en la comedia latina», cit., pp. 361-367.

cen son: *ludi* en que tuvo lugar la representación, nombre de los ediles que se encargaron de su organización, director, ejecutor de la música y tipo de flautas que empleó, original griego de la comedia, orden que ocupaba ésta dentro de la producción de Terencio, nombre de los cónsules del año en que se representó.

Esta información es especialmente valiosa por lo que atañe a la datación de las comedias, a pesar de que, según hemos comentado en páginas precedentes, no siempre coinciden las indicaciones de orden de la comedia y año señalado por medio del nombre de los cónsules. No menos interesante es la indicación del autor del original griego, según acabamos de ver, que hace que no tenga ni siquiera que plantearse desde su comienzo una cuestión tan peliaguda como la que encontramos a propósito de los modelos de Plauto.

Vienen a continuación las *periocas*, breves sumarios del argumento de cada comedia, al modo del *argumentum* de las plautinas. Sin embargo, frente a la dimensión y tipología variada de aquéllas, las terencianas son siempre de la misma extensión, doce versos, compuestas siempre en senarios yámbicos. Su autor fue Gayo Sulpicio Apolinar, gramático cartaginés del siglo II d.C., muerto hacia el año 160, maestro de Aulo Gelio, así como del emperador Pértinax. Sulpicio Apolinar compuso igualmente un resumen de los libros de la *Eneida* de Virgilio, utilizando un sistema semejante: una perioca, ahora sólo de seis hexámetros, para cada uno de los libros de la epopeya.

La corta extensión de las periocas, incluso esa obligación que parece haberse impuesto Sulpicio Apolinar de que fuera constante (doce versos), las hace casi siempre de una concisión casi indescifrable. En cuanto a su estilo, resultan de una enorme sequedad y oscuridad: podríamos decir que la riqueza de su contenido, el complicado argumento de una comedia, ha superado con creces a la brevedad impuesta al texto; sólo a costa de giros elípticos, de sobreentendidos, ha logrado su autor decir tanto en tan pocas palabras, si bien con tan poco gusto y falta de claridad.

En cuanto a los *prólogos,* son numerosos los problemas que plantean los de las comedias de Terencio, a cuya exégesis han dedicado cientos de páginas notables estudiosos del comediógrafo[426]. La razón

---

[426] Destaquemos los estudios primordiales de K. DZIATZKO, *De prologis Plautinis et Terentianis quaestiones selectae*, Bonn, 1863; G. BOISSIER, «Les prologues de Térence», en AA. VV., *Mélanges Graux*, París, 1884, pp. 79-86; P. FABIA, *Les prologues de Térence*, París, 1888; R. C. FLICKINGER, «A Study of Terence's Prologues», *PhQ* 6 (1927), pp. 235-264; E. VALGIGLIO, «Sul prologo terenziano», *AFLMe* 3-4 (1970-1971), pp. 69-96; S. M. GOLDBERG, «Terence, Cato, and the rhetorical prologue», *CPh* 78 (1983), pp. 198-211; R. K. EHRMANN, «Terentian prologues and the parabasis of Old Comedy», *Latomus* 44 (1985), pp. 370-376; W. A. BLANCHARD, *Essai sur la composition des comédies de Térence*, cit., pp. 181-273; G. ARNOTT, «Terence's prologues», en F. Cairns (ed.), *Papers of the Liverpool Latin Seminar* 5 (1986), pp. 1-7; etcétera.

de semejante interés estriba no sólo en el tratamiento original e innovador del prólogo cómico por parte de Terencio, sino también en tratarse de un documento de incalculable valor tanto para el conocimiento de las ideas literarias del autor, como para el del ambiente teatral de mediados del siglo II a.C. en Roma.

Frente al prólogo eminentemente expositivo que presentaba Plauto, Terencio no sólo renuncia a ese tipo de contenido, sino que elimina el carácter festivo y burlón de los prólogos de su gran predecesor. Los suyos son pequeñas piezas, en tono serio y enérgico, para defenderse de algunos ataques que lanzan contra sus comedias una serie de dramaturgos contemporáneos, a la cabeza de los cuales figura Luscio Lanuvino. Encontramos así, quizá por primera vez en la historia de la comedia latina (aunque ya con algún precedente en los de *Asinaria* y *Vidularia* de Plauto), un prólogo polémico de carácter literario, esto es, interpretado en sentido semejante al que tiene actualmente el término.

Todas las comedias de Terencio conservan un prólogo, a excepción de *Hecyra,* que posee dos. De resultas de ese carácter literario que tienen siempre, estos prólogos son independientes en gran medida de la comedia propiamente dicha; están pensados más de acuerdo con las circunstancias que rodeaban al autor en el momento de la representación.

Los de *Heautontimorumenos, Phormio* y *Adelphoe* fueron escritos para sus estrenos, según se desprende de su lectura; quizá también el de *Eunuchus*. No así los dos de *Hecyra*, destinados respectivamente al segundo intento fracasado de estreno, y al tercero, en el que al fin consiguió representarse la obra. Aunque no con tanta claridad, el de *Andria* hace suponer que también en este caso la comedia debió de sufrir algún contratiempo.

Según hemos indicado, el tema central de todos ellos consiste en una autodefensa de Terencio frente a acusaciones que le hacen sus competidores. Tales acusaciones tienen como base su «falta de energía en diálogo y debilidad de estilo»[427]; haber sido ayudado en la composición de las obras por sus cultos protectores[428]; haber plagiado a comediógrafos latinos anteriores, «robándoles» personajes o trozos de sus comedias[429]; utilizar la práctica de la *contaminatio,* esto es, servirse de varios modelos griegos para sacar de ellos una pieza única[430].

A la primera acusación no da una respuesta clara Terencio, quizá porque no podía hacerlo. En efecto, sus diálogos pecan tanto de la falta de la *virtus comica* que encontraba en él Julio César, como de realizarlos *quiddam come loquens atque omnia dulcia dicens* según la opinión

[427] Ter. *Phorm.* 4 ss.
[428] Ter. *Haut.* 24 ss.; *Ad.* 15 ss.
[429] Ter. *Eun.* 23 ss.; *Ad.* 1-14.
[430] Ter. *Andr.* 15 ss.; *Haut.* 16 ss.

de Cicerón recordada por Suetonio en la *Vita Terenti*. Como fruto de ello, hay una notable elegancia y distinción en la forma de expresión de todos y cada uno de los personajes de las comedias, independientemente de su personalidad y de las circunstancias en que se encuentran. Desde el punto de vista estético, los diálogos resultan bellos, esmerados, refinados; desde el dramático, faltos de rigor y de relieve.

En la segunda acusación, recordada también por Suetonio en la biografía del dramaturgo, creemos adivinar poco más que un producto de la envidia: tenía que resultar bastante molesto a una serie de comediógrafos, quizá de muy escaso relieve, la figura de un colega que pudiera dedicarse a escribir a su gusto, sin preocuparse de los despreciables problemas de la subsistencia diaria. Y, como suele ocurrir, el resentimiento utiliza un ataque bien calculado del que nuestro autor difícilmente puede defenderse, so pena de caer en desgracia ante sus protectores. En cualquier caso nunca logró Terencio librarse de ese sambenito que le colgaron sus enemigos: dos siglos y medio más tarde, todavía Quintiliano seguía haciendo alusión a esa acusación (X 1, 99).

El ataque por plagio no tiene prácticamente nada que ver con lo que entendemos hoy bajo ese término. No se acusa a Terencio de tomar cuatro comedias de Menandro y dos de Apolodoro, que sería para nosotros el plagio más llamativo, sino de tomar dos personajes para *Eunuchus* de una comedia precedente de Nevio y Plauto, titulada *Colax (El adulador);* y también de introducir en *Adelphoe* una escena de los *Commorientes*, comedia no varroniana de Plauto. Terencio se defiende, alegando en el primer caso que lo hizo por desconocimiento del *Colax*, en el segundo negando la veracidad de la acusación: la escena en cuestión se encontraba en una comedia griega de Dífilo, que Plauto no había introducido en su reelaboración latina.

Por último, la acusación de «contaminar» comedias griegas, es decir, en expresión de Donato, *ex multis unam facere*. Se trata de una condena que responde a los sentimientos literarios de la época, una vez más distintos de los nuestros: no era criticable adaptar *ad pedem litterae* una comedia griega; en cambio sí lo era una adaptación permitiéndose libertades con respecto al original: en el caso presente, utilizar dos originales griegos para una sola comedia latina. Como quiera que fuese, Terencio llamó en auxilio a sus predecesores en el teatro latino, considerados por él como autoridades en la materia, que habían hecho uso de la *contaminatio*: Nevio, Plauto y Enio, señalando que prefiere imitar su libertad de adaptación, antes que la oscura exactitud de que hacen uso sus propios detractores[431].

---

[431] Ter. *Andr.* 18 ss.

No parece necesario, en fin, que nos detengamos mucho sobre la cuestión de si los prólogos fueron o no escritos por Terencio, un problema que se ha planteado sobre todo para el de *Heautontimorumenos* y los dos de *Hecyra,* por parte de algunos críticos modernos. La base primordial de esa duda estriba en que el estilo de los prólogos es completamente distinto del de las comedias; en efecto, resultan penosamente amanerados, cargados de preciosismos retóricos bastante desaforados. De cualquier forma, es difícil negar su paternidad terenciana. Una posible justificación de tal diferencia de estilo está, a nuestro modo de ver, en que hayan sido concebidos como parte no integrante de la comedia; ha cambiado el género literario, por así decirlo, y con ello el estilo: es una constante de las literaturas clásicas que no debe sorprender demasiado.

VI. Pasemos ahora al análisis del manejo de los signos dramáticos por Terencio, escogiendo en este caso el ejemplo de *Eunuchus*[432], comedia terenciana puesta en escena una vez al menos en vida de su autor, en el mes de abril del año 161 a C., otra unos años después de la muerte del comediógrafo, en septiembre del 146 a.C.[433]. Lo que hoy nos ofrecen las ediciones clásicas de la comedia es exclusivamente el *texto A*, el texto literario, a partir del cual hemos de reconstruir el *texto B*, el escénico. Pero con ello no pretendemos encontrar algo que se haya perdido con el paso del tiempo: Terencio nunca expresó por escrito su interpretación escénica de sus comedias, cosa que sólo hizo en cierta medida Elio Donato, unos seis siglos más tarde[434]. Es esta una realidad que debe ser tenida muy en cuenta para comprender la pieza terenciana, sin olvidar nunca que un solo texto, el literario, sirvió al dramaturgo para recoger el *texto A* y el *texto B* de su obra.

Tarea nuestra en las páginas que siguen será el intento de reconstrucción de una representación clásica de *Eunuchus*, siguiendo las indicaciones que Terencio hubo de encerrar en el texto literario, y a partir de las cuales el traductor o la traductora de la comedia para una representación actual[435] debería plantearse el entramado de la escenificación, y de la mayoría de los trece sistemas de signos dramáticos

---

[432] Las páginas que siguen son una revisión y adaptación de nuestro trabajo «Contexto escénico del *Eunuchus* terenciano», *Emerita* 47 (1979), pp. 291-318.

[433] Cfr. A. Pociña y A. López, *Terencio, El eunuco*, Barcelona, 1977, p. 56.

[434] Cfr. A. López, «Acotaciones escénicas de *Eunuchus* según Donato», en L. Ferreres (ed.), *Treballs en honor de Virgilio Bejarano*, Barcelona, 1991, pp. 223-228.

[435] Puesto que luego habremos de referirnos a ella, anticipemos ya que ése no es el fin que el autor y la autora de estas páginas nos marcamos en nuestra edición escolar bilingüe de *Eunuchus*, Barcelona, Bosch, 1977.

que distingue Tadeusz Kowzan[436]. Con ello no entramos en el problema de cómo hay que representar el *Eunuchus* ahora, sino tan sólo buscamos de qué modo se concibió su representación en el pasado; al modo de Tucídides, nos conformaríamos con que juzguen útil este esfuerzo «cuantos quieran enterarse de la verdad de lo sucedido», pero sobre todo quienes se ocupen «de la de las cosas que alguna otra vez hayan de ser iguales o semejantes κατὰ τὸ ἀνθρώπινον»[437].

Personajes

Tal como aparece en las ediciones clásicas, éste es el cuadro de personajes de la comedia *Eunuchus:*

PERSONAE
(PROLOGVS)
PHAEDRIA ADVLESCENS
PARMENO SERVOS
THAIS MERETRIX
GNATHO PARASITVS
CHAEREA ADVLESCENS
THRASO MILES
PYTHIAS ANCILLA
CHREMES ADVLESCENS
ANTIPHO ADVLESCENS
DORIAS ANCILLA
DORVS EVNUCHVS
SANGA SERVOS
SOPHRONA NVTRIX
SENEX (DEMEA seu LACHES)
(CANTOR)

Observamos que cada personaje aparece determinado por medio de un solo sustantivo que acompaña a su nombre propio, aludiendo a su edad o profesión. Sin embargo, lo que a primera vista podría parecer una caracterización paupérrima, resulta en realidad bastante precisa, o por lo menos suficientemente válida, si se tiene presente que se trata de una comedia *palliata,* en la que se observa como siempre la profunda tipificación de los personajes, de la que hemos hablado en diversas ocasiones.

---

[436] «El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo», en T. Adorno *et al., El teatro y su crisis actual,* Caracas, 1969, pp. 25-60.
[437] Tuc. 1, 22, trad. de F. R. Adrados.

Ahora bien, según hemos escrito en otro lugar[438], es indudable que Terencio puso especial empeño en «dar a cada uno de sus personajes un cierto relieve personal que lo convirtiera en una persona determinada y no en un mero muñeco de guiñol». Sin embargo, no menos cierto resulta que seguían siendo fiel reflejo de esa tipificación marcadísima propia de la *palliata*. Con sólo la lista de *personae*, determinadas por un sustantivo, un jefe de compañía romano disponía de estos datos:

Sexo:
– hombres: *adulescens, seruus, parasitus, miles, senex.*
– mujeres: *meretrix, ancilla, nutrix*[439].

Edad aproximada:
– joven: *adulescens.*
– viejo: *senex.*

Profesión:
– *seruus, meretrix, parasitus, miles, ancilla, nutrix.*

Esta clasificación, realmente pobre, se concreta en la práctica, dado que cada sustantivo lleva implícito no uno, sino varios significados: por ejemplo, un *adulescens* es un varón, joven, de condición libre, sin profesión; un *seruus* es un varón, habitualmente joven, de condición servil, con las dedicaciones que tal condición conlleva; una *meretrix* es una mujer, generalmente joven, de condición libre o servil, con una profesión bien determinada; etcétera.

De acuerdo con estas consideraciones, era el *Eunuchus* una comedia con reparto bastante variado, cuya puesta en escena exigía personificar:

4 *adulescentes:*	Fedria, Querea, Cremes, Antifón.
2 *serui:*	Parmenón, Sanga.
1 *meretrix:*	Tais.
1 *parasitus:*	Gnatón.
1 *miles:*	Trasón.
2 *ancillae:*	Pitias, Dorias.
1 *eunuchus:*	Doro.
1 *nutrix:*	Sofrona.
1 *senex:*	Demea (¿o Laques?).

---

[438] A. Pociña, «Recursos dramáticos primordiales en la comedia popular latina», *CFC* 8 (1975), pp. 242 s.

[439] No hay que olvidar que la precisión personaje femenino / personaje masculino interesaba sólo a la caracterización, no al reparto, ya que todos los papeles eran interpretados en la *palliata* por hombres.

A fin de precisar un poco más cada uno de estos personajes, el director debería recurrir al texto literario, buscando todo aquello que pudiese equivaler a las actuales precisiones del reparto. Como es lógico, el comportamiento de cada personaje en la obra era suficiente para su caracterización; pero, además de ello, hay un número crecido de indicaciones del texto literario que parecen responder a esa deficiencia o ausencia total de texto escénico. Nos referimos, como es obvio, a descripciones físicas de los personajes. Se trata de las siguientes:

Fedria: el reparto nos lo presentaba como *adulescens* (un hombre joven, libre, en periodo de formación); el texto literario como un hombre guapo, cuyos atractivos suele alabar la meretriz Tais[440].

Querea: otro joven libre. Pero más que un *adulescens*, la esclava Pitias nos indica que se trata de un *adulescentulus* que merece la pena ver[441]. Poco después precisa su edad, *annos natus sedecim* (*Eun.* 693); por último, y fiándonos siempre de las apreciaciones de Pitias, el jovencillo Querea *...erat / honesta facie et liberali* (*Eun.* 681 s.). Realmente la descripción dada en el texto literario («un hermoso, apuesto y distinguido jovencillo de dieciséis años») es exactamente la descripción que hubiéramos esperado en un reparto al modo actual para Querea. Personificarlo de otro modo quitaría todo sentido al libidinoso aparte del *miles* Trasón, cuando Querea se ha puesto la indumentaria del eunuco: «A ese eunuco, si fuera necesario, incluso sin haber bebido, yo lo...»[442].

Cremes: también *adulescens*. La esclava Dorias se refiere a él como *Chremes adulescens, frater uirginis* (*Eun.* 617), lo cual no añade precisión alguna, por más que insiste en la juventud del personaje. Es el propio Creemes quien indica de modo bastante aproximado su edad: «Pero ésta [su hermana], si es que está viva, tiene dieciséis años, no más; y Tais es un poco mayor que yo» (*Eun.* 526 s.). Realmente concuerda muy bien esa juventud con la inexperiencia de que hace gala el personaje en más de una ocasión.

Tais: una *meretrix*. Según el texto literario, no puede hacerse pasar por una joven de dieciséis años, según acabamos de recordar; con todo, es una mujer joven, poco mayor que Cremes *(Thais quam ego sum maiusculast)*. Físicamente, Querea asegura que se comenta su belleza, cosa que ratifica Parmenón (*Eun.* 361). En suma, una linda meretriz, de entre veinte y treinta años: de nuevo el personaje que haría esperar su simpático comportamiento en el drama.

Gnatón: según el reparto, *parasitus* (hombre de edad imprecisa, libre, de profesión adulador). Su autopresentación en la esc. 2 del acto

---

[440] *Eun.* 437 s.: *si laudabit haec / illius formam.*

[441] *Eun.* 686 s.: *Ad nos deductus hodie est adulescentulus / quem tu uidere uero uelles, Phaedria.*

[442] *Eun.* 479: *Ego illum eunuchum, si opus siet, uel sobrius...*

II lo define de maravilla: es el típico parásito charlatán, de arrogante apariencia: *Qui color, nitor, uestitus, quae habitudo est corporis! / Omnia habeo, neque quicquam habeo...*[443].

Doro: *eunuchus* (un hombre no-hombre, de edad imprecisa, pero avanzada, esclavo). El personaje más infeliz de esta comedia es definido por Parmenón como un «eunuco decrépito» (*Eun.* 231); más lejos va Querea al llamarle «hombre repugnante, viejo y mujer» (*Eun.* 357); Fedria lo califica de *ignauos,* adjetivo que sienta perfectamente a su condición de eunuco (*Eun.* 662). Con todo, será Pitias quien ofrezca la más negra descripción de su persona, en este precioso pasaje:

> *hic est uietus uetus ueternosus senex,*
> *colore mustelino* (*Eun.* 688 s.),

que nosotros hemos intentado reproducir así: «Éste es un viejo vejestorio y avejentado, de color de comadreja»[444].

No interesan mayormente a la puesta en escena de nuestra comedia los personajes mudos, y menos aún aquellos que, aunque guardan estrecha relación con la obra, no suben al escenario. Tal es el caso de la joven que mueve la trama de *Eunuchus,* por la que arde en amor el joven Querea, a la que buscan con afán su hermano Cremes, y a quien trata de salvaguardar Tais. Terencio no le ha concedido un puesto en escena; sin embargo, el texto literario ha suplido con creces esa deficiencia. Su cara es calificada por Parmenón de *honesta* (*Eun.* 320); para Querea es una muchacha *pulchra,* más hermosa que mujer alguna (*Eun.* 296 s.), la suma belleza (*Eun.* 366), capaz de hacerle perder la cabeza (*Eun.* 564 ss.). Dieciséis años tiene este simpático personaje ausente, según precisa su hermano Cremes (*Eun.* 526).

Resumiendo, el texto literario, además de ofrecer el retrato humano, moral, de los personajes, suple en un buen número de casos la ausencia de su descripción física en la lista de *personae* que encabeza nuestras ediciones.

Escenario

Sabido es que las indicaciones sobre escenografía (decorado, accesorios, etcétera) acostumbran a ser dadas por los dramaturgos tan sólo a partir del siglo XVII. Las notas sobre aspecto del espacio escénico son sumamente pobres en el texto literario de *Eunuchus.* También

---

[443] *Eun.* 242 s.; véase todo el pasaje indicado, v. 233 ss.

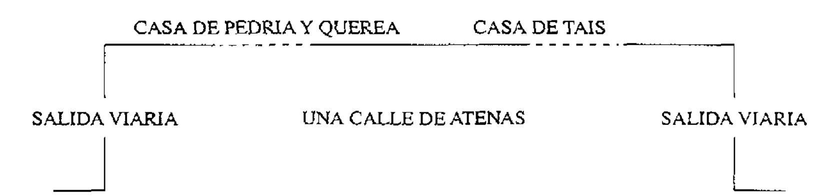
[444] En nuestra edición citada, p. 163.

en este sentido hay que tomar en cuenta la marcada esquematización de la escenografía, tanto cómica como trágica, del drama latino; en el caso concreto de la *palliata*, la casi totalidad de las veintiséis comedias de Plauto y Terencio es susceptible de representación en un escenario con una prácticamente idéntica estructura y decoración.

Según indica W. Beare, «si los fragmentos de sus obras y versiones que realizaron Plauto y Terencio pueden servir de guía, la puesta en escena normal de la comedia nueva consiste en una parte de una calle, que corre frente a una, dos o tres casas»[445]; y en otro lugar, «en la comedia, la escenografía habitual requiere dos puertas, pero unas pocas obras precisan tres y algunas sólo una»[446]. El *Eunuchus* se adapta en este aspecto a la norma más común, presentando el exterior de dos casas, cuyas puertas abren al escenario. Así, el texto literario es insistente en sus referencias a la casa de los hermanos Fedria y Querea y a la de la meretriz Tais; frencuentes son entradas y salidas de personajes de la casa de ésta[447], en menor número de la de aquéllos. Por otra parte, las indicaciones sobre puertas apuntan en general a las de la casa de Tais[448].

El texto literario no exige nunca un espacio escénico con más edificios que estas viviendas de Fedria y Querea por un lado, de Tais por otro, ante las cuales se encuentra la *platea* o calle (*Eun.* 344; 1064) en la que tienen lugar todos los acontecimientos a los que da vida ante el público. ¿Cuál es la colocación –derecha o izquierda– de ambas casas en el escenario? El texto no lo precisa; por lo demás, tampoco tiene mayor importancia.

De acuerdo con estas indicaciones, podemos trazar el siguiente plano escénico, insistiendo en la arbitrariedad, irrelevante, de la situación de las dos fachadas:



En suma, el ámbito escénico es esa calle ateniense, en la que los personajes aparecen, ya sea saliendo de o entrando en las dos casas, o bien

[445] «Cambio de escena y cambio de escenificación: la cuestión de las "escenografías"», en *Esc. rom.*, p. 257. Notas interesantes sobre el espacio escénico en Terencio, en C. Cabrillana, «Virtualidades del espacio extra-escénico en la *Hecyra* de Terencio», *Pallas* 54 (2000), pp. 269-287.

[446] «Las puertas que se muestran en el escenario», en *Esc. rom.*, p. 267.

[447] Cfr. *Eun.* 79, 87; 206, 470; 917; 921.

[448] Cfr. *Eun.* 89; 284; 1029 (*fores*); 895; 975 (*ostium*).

por las dos entradas laterales, supuesta continuación de la calle que ven los espectadores, cuya dirección es imposible fijar a partir del texto de *Eunuchus*[449]. A ello hay que añadir que en esta comedia no se hace alusión alguna a la existencia de un *angiportum* entre las dos casas[450].

Sobre decoración, la falta de información es absoluta, cosa muy explicable, ya que la representación de *Eunuchus* no exigía nada que pudiera apartarse de la escenificación típica de la *palliata*. En pocas palabras, un escenario para esta obra no necesitaba más que dos fachadas de casas privadas, con sus puertas, sus balcones y sus ventanas, tal como señalaría Vitrubio para la generalidad de los escenarios cómicos[451].

Palabra y tono

Como es lógico, la carencia de acotaciones en la comedia latina privaba al autor de la posibilidad de interferir de modo directo en la labor del actor en cuanto a utilización de los múltiples recursos de la palabra. Obvio es que un actor auténtico, consciente de su papel, no necesita en demasía de la sobreabundancia de acotaciones referentes a palabra y tono de que suelen plagar algunos dramaturgos modernos su obra, quizá un poco inconscientes de que ese aspecto no es responsabilidad esencial de su quehacer. En el caso que nos ocupa, a partir del texto literario de *Eunuchus* su comentarista Elio Donato pudo escribir buen número de precisiones sobre la *pronuntiatio*; ahora bien, una cosa es la interpretación de un texto dramático y otra la búsqueda de acotaciones escénicas dentro de ese texto, tarea que pretendemos llevar a cabo en estas páginas.

En este sentido, sólo en cuatro ocasiones indica taxativamente Terencio de qué modo debe comportarse un actor. Recordémoslas brevemente:

– En el verso 426, Gnatón ha de reírse por fuerza de un chiste del *miles*. Terencio refleja la carcajada con un *hahahae,* que Donato define muy plásticamente como *interiectio risus*[452].

– En el verso 497, de nuevo Gnatón utiliza ese *hahahae,* interjección de la risa, que en este caso provoca la pregunta de Trasón: *quid rides*?

– En el verso 716, un *oiei* lanzado por Doro indica claramente que Fedria lo está moliendo a golpes.

---

449 Sobre este controvertido tema, véase M. JOHNSTON, *Exits and entrances in Roman comedy*, Nueva York, 1933; W. Beare, «Entradas laterales y περίακτοι en el teatro helenístico», en *Esc. rom.*, pp. 223 ss.

450 Cfr. W. Beare, «El *angiportum* y el drama romano», en *Esc. rom.*, pp. 232 ss.

451 Vitr. V 6, 9: *comicae autem aedificiorum priuatorum et maenianorum habent speciem profectusque fenestris dispositos imitatione communium aedificiorum rationibus.*

452 Don. *ad loc.*, p. 364 Wessner.

– En el verso 756, la interjección *attat* sirve para indicar el pánico que experimenta el joven Cremes ante la inminente llegada del militar con su ridículo ejército.

A excepción de estos cuatro casos, en todos los cuales la interjección ha servido de indicación precisa, las observaciones sobre utilización de la voz no existen. El actor debe, pues, buscar en su propia interpretación del texto literario la manera adecuada de actuar.

Mímica y gesto

La gesticulación de los personajes es otro de los aspectos sobre los que Donato ha sacado bastantes conclusiones a partir del significado del texto; otro tanto pueden y deben hacer los actores, supliendo de este modo la falta de acotaciones.

Sin embaro, en abundantes pasajes es el texto literario quien ofrece precisiones que, en el drama actual, suelen encomendarse al paréntesis o texto escénico auxiliar. En tales casos es indudable que el actor debe responder exacta y puntualmente a lo que Terencio ha prefijado.

Pueden descubrirse tres procedimientos de indicación sobre gestos en el *Eunuchus*. El primero consiste en las observaciones que hace un personaje determinado sobre el semblante, gesto o aspecto de otro, en aparte, o simplemente sin dirigirse a él. En el segundo, es un personaje quien señala a otro el gesto que debe adoptar, al hacerle alguna observación sobre el mismo. El tercer procedimiento consiste en la alusión de palabra, por parte del personaje, a su propia gesticulación o aspecto.

El primero de los procedimientos se produce en general por medio del aparte. Ahora bien, no hace falta explicar que el aparte es una convención escénica que no se corresponde con la realidad: el personaje cuyo gesto o aspecto se describe está oyendo perfectamente las consideraciones que sobre él se están haciendo. Así, cuando en II 2 Gnatón indica: *sed Parmenonem ante ostium Thainis tristem uideo* (*Eun.* 267), ofrece una precisión sobre el gesto preocupado y sombrío de Parmenón, a la que éste ha de responder con la mímica correspondiente. Dígase lo mismo, en la escena IV 2, de la indicación de Fedria sobre la aparición de Pitias asustada (*timida, Eun.* 642); del comentario de Fedria sobre un gesto del auténtico eunuco (*os ... distorsit, Eun.* 670); de la exacta explicación dada por Parmenón de cómo debe presentarse en escena Querea: «Viene aprisa y buscando algo en torno suyo»[453]. Por último, el caso más notable es aquél que nos muestra a un personaje diciendo «no» con un movimiento de cabeza o con un gesto: en IV 2,

---

[453] *Eun.* 291: *Non temere est, et properans uenit; nescioquid circumspectat.*

interrogando al eunuco, dice Pitias: *Venisti hodie ad nos? Negat* (*Eun.* 692). Un texto con acotaciones hubiera podido suprimir la contestación; Terencio ha tenido que servirse de la propia interrogadora para sugerir la respuesta mímica que le debe dar el interrogado.

Con una frecuencia semejante encontramos la observación de un interlocutor sobre el gesto; el procedimiento es completamente válido, incluso en un drama con acotaciones, ya que es del todo corriente que una persona se interese verbalmente por un gesto o aspecto llamativo de otra. Así, al presentarse en la escena II 3 Querea, por si sus palabras de preocupación fuesen insuficientes para determinar su gesto, aparece la pregunta de Parmenón: *Quid tu es tristis? Quidue es alacris?* (*Eun.* 304). Lo mismo ocurre cuando un personaje pregunta a otro la razón de estar temblando (*Eun.* 977), riendo (*Eun.* 1007; 1017), etcétera. Recordemos, en fin, un magnífico ejemplo de indicación de un interlocutor sobre la gesticulacióndel otro:

> *ANTIPHO.*
> *Chaerea, quid est quod sic gestis? Quid sibi hic uestitus quaerit?*
> *Quid est quod laetus sis? Quid tibi uis? Satine sanu's? Quid me*
> *[aspectas?*
> *Quid taces?*[454] (*Eun.* 558-560).

Menos frecuente que las anteriores es la indicación abierta de un personaje sobre su propia mímica; pero nótese que decimos «abierta», ya que la gran abundancia en la *palliata* latina de exclamaciones del tipo *perii, occidi*, etcétera, es fácilmente interpretable como indicación mímica. Casos claros de este tipo son las palabras de Fedria «tiemblo de pies a cabeza y tengo pánico desde que la he visto» (*Eun.* 83 s.), o el aparte de Parmenón «¡Muerto soy! ¡Se me traba la lengua de miedo!» (*Eun.* 977). Sin duda el ejemplo más interesante se halla en el relato que hace Querea a Antifón de la violación de la muchacha:

> *Interea somnus uirginem opprimit; ego limis specto*
> *sic per flabellum clanculum; simul alia circumspecto*
> *satin explorata sint...*[455] (*Eun.* 601 ss.).

---

454 «ANT. «Querea, ¿por qué estás tan excitado? ¿Qué significa este atuendo?
¿Por qué estás contento? ¿Qué es lo que quieres? ¿Estás en tu sano juicio?
[¿Por qué me miras?
¿Por qué callas?»

455 «Entre tanto el sueño se apodera de la muchacha; yo la miro de reojo,
así, a hurtadillas, a través del abanico; al mismo tiempo observo alrededor
si todo lo demás está en orden...»

El *sic* tan oportunamente colocado es prueba indudable de que Querea está escenificando, sin duda cómicamente, lo que narra: «Yo la miro de reojo, *así*, a hurtadillas, a través del abanico». La necesidad de una mímica adecuada en este contexto resulta obvia.

Llegados a este punto se nos plantea uno de los temas más conflictivos sobre la representación de las comedias de Plauto y Terencio: ¿se utilizaba en ellas la máscara? Las opiniones de las autoridades discrepan[456], incluso tomando como punto de partida los mismos documentos clásicos. Uno de ellos es precisamente un pasaje del *Comentario* de Donato al *Eunuchus*: *acta plane est ludis Megalensibus L. Postumio L. Cornelio aedilibus curulibus, agentibus etiam tunc personatis L. Minucio Prothymo L. Ambiuio Turpione*... (*Comm.*, p. 266). Pensamos que es especialmente llamativa la insistencia del *etiam tunc* que incluye Donato («que actuaban *ya entonces* con máscaras»), y desde luego opinamos que no hay razón de peso para sostener, al menos de forma tajante, la imposibilidad de que *Eunuchus* se hubiera representado con máscaras en su estreno; en ello seguimos el criterio de William Beare, que cuenta con ese firme aval de Donato.

Con todo, dejaremos esta difícil cuestión en el estado en que la hemos encontrado. Si admitiésemos con Margarete Bieber[457], O. Navarre[458], A. Pickard-Cambridge[459], etcétera, que la máscara no se utilizaba en la Roma de tiempos de Terencio, las indicaciones sobre gesticulación contenidas en el texto literario de *Eunuchus* habrían de interpretarse en el sentido actual, esto es, como reales, a tener en cuenta por el actor. Si con Donato, G. E. Duckworth[460], W. Beare[461], etcétera, sostenemos la postura contraria, las indicaciones del texto literario vendrían a suplir en alguna medida la, en ciertos aspectos, deficiencia dramática que supone la representación con máscara. O dicho de forma breve: tanto si se representó con máscaras como sin ellas, son válidas las referencias del texto a gesticulación; lo único que varía son los motivos y la utilidad de las mismas.

Movimiento escénico

El primer lugar de las consideraciones escénicas contenidas en el texto literario de *Eunuchus* lo ocupan las referentes a movimiento de

---

456 Véase el excelente tratameinto de W. Beare, «La introducción de máscaras en la escena romana», en *Esc. rom.*, pp. 286 ss.

457 *RE*, s. v. *Maske*, vol. XIV 2 (1930) col. 2070-2105.

458 Daremberg-Saglio, s. v. *histrio*.

459 *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford, 1953, p. 199.

460 Duckworth, *Rom. Com.*, p. 94.

461 «La introducción de las máscaras...», cit.

los actores. Ello no es sin razón. Todo aquel que tiene un cierto conocimiento de la experiencia teatral sabe que el movimiento escénico es uno de los grandes problemas de actuación; problema que se intensificaba mucho en una comedia latina, representada en un enorme escenario, siempre en un exterior, sin mobiliario alguno, y para colmo con las cuatro entradas que ya hemos señalado.

De estas consideraciones se desprende en qué estribaba la mayor dificultad: las salidas de escena. Cada actor necesitaba saber con precisión no sólo el momento de la salida, sino por dónde debía efectuarla; la dificultad se multiplicaba cuando eran varios los personajes que debían marcharse a un mismo tiempo. En consecuencia, y a falta de acotaciones escénicas, es del todo explicable que el texto literario haya recogido buena cantidad de indicaciones sobre salidas del escenario.

Éstas responden a una tipología bien determianda: suelen hacerse por medio de imperativos de verbos de movimiento que denotan la idea de partida; generalmente, un preverbio o un adverbio indican el sentido del movimiento a realizar: *abire, abire intro, ire, ire intro, ire prae, sequi, sequi hac*, etcétera. Un ejemplo cualquiera puede significarnos la utilización concreta de estas formas: las de *abire* suelen indicar marcha por una salida viaria (*Eun.* 499; 538), a menos que se le añada una precisión que indique dirección a una de las casas (*Eun.* 763; 1023), o bien el adverbio *intro*[462]; por el contrario, el empleo de *adire* señala un movimeinto dentro del escenario, normalmente hacia otro personaje con el que se va a entablar diálogo[463].

Hemos dicho que la forma que revisten en general estos verbos es la de imperativo; pero no siempre sucede así. Cuando es un personaje el que hace la indicación de que va a abandonar la escena, utiliza una forma de presente o futuro: *eo, ibo, abeo*[464]. Si por el contrario un personaje indica a otro la salida, la forma usada es siempre el imperativo: *abi, i, exi*[465]. Un tercer caso se presenta cuando dos o más actores deben marchar: en general, uno de ellos indica al otro u otros que lo sigan, marcando con un adverbio el camino: *sequere* o *sequere hac, sequimini* o *sequimini hac*[466]. También se usa, si bien menos, el subjuntivo *eamus* (*Eun.* 506; 613). En dos ocasiones, un actor ordena a otros la salida por medio de la forma *ite*[467].

---

462 Cfr. *Eun.* 970; *ire intro* en 715; 917; 921.

463 Cfr. *Eun.* 557; 850; 947.

464 Cfr. *Eun.* 537; 921; 970; 1023.

465 Cfr. *Eun.* 499; 538, 668; 715; 753; 763; 908.

466 Cfr. *Eun.* 390; 506; 714; 772; 816.

467 *Eun.* 917; 1094. El segundo caso se da precisamente en el verso último de la comedia, donde *ite hac,* pronunciado por Fedria, incluye en la orden también al actor que hace la indicación.

Señalemos, por último, que en algún caso la indicación de salida especifica además lo que debe hacer el actor al efectuarla; así en este ejemplo: *abi, Dorias; cito hunc deduce ad militem* (*Eun.* 538); o en este otro: *tu aufer aurum hoc* (*Eun.* 726); incluso la manera física de marcharse: *abi prae, curre* (*Eun.* 499).

Hay que notar, por otra parte, la utilización en cuatro ocasiones de la fórmula *numquid uis?*, empleada habitualmente en las comedias de Plauto y de Terencio para despedirse cortésmente[468]. Su función real, esto es, poner fin a una conversación y alejarse, queda bien aclarada en su empleo por Querea para tratar de librarse del anciano que lo retarda en el seguimiento de la muchacha:

Dum haec dicit, abiit hora. Rogo numquid uelit:
«Recte», inquit. Abeo[469] (*Eun.* 341-342).

Donato comenta el pasaje de este modo: *ROGO NVMQVID VELIT hoc est: significo me abire; nam abituri, ne id dure facerent, «numquid uis» dicebant his, quibuscum constitissent. Quid est ergo «rogo numquid uelit»? hoc est: dico quod abeuntes solent* (*Comm.*, p. 344).

Ahora bien, prescindiendo de este empleo, que corresponde a un relato que hace Querea, en ninguno de los restantes tres lugares en que se registra[470] indica salida inmediata del actor, ya que su interlocutor juega con la interpretación de la fórmula en sentido literal: «¿quieres algo más?», con lo cual no corta la contestación. Es decir, el *numquid uis?* presente en *Eunuchus* preludia una salida que todavía tarda unos instantes en llevarse a cabo.

Por lo que respecta a entradas, sabido es que a efectos técnicos, es decir, prescindiendo de inexperiencia o nerviosismos del actor o de problemas de entre bastidores, la entrada en escena plantea muchos menos problemas que la salida. El texto literario de *Eunuchus* es consciente de ello: las indicaciones taxativas de entrada de un personaje son realmente escasas, poco más de media docena. Por otra parte, su función es distinta: la casi totalidad tiene un mero valor informativo, señalando al espectador quién es el personaje que aparece. Esto es lo que ocurre en las dos ocasiones notadas con *egreditur* (vv. 79; 642), y, con gran precisión, en el siguiente caso:

---

[468] Cfr. el detallado estudio de John N. HOUGH, «The *numquid uis* formula in Roman comedy», *AJPh* 66 (1945), pp. 282-302.

[469] «Mientras dice esto, pasa una hora. Le pregunto si quiere algo más.
"Eso es todo", dice. Me marcho.»

[470] No siempre de forma idéntica a la fórmula originaria, puesto que leemos: *numquid uis aliud* (v. 191); *numquid aliud imperas* (v. 213); *numquid me aliud* (v. 363).

Sed quis hic est qui huc pergit? Attat! Hicquidem est parasitus [Gnatho
militis. Ducit secum una uirginem dono huic...[471] (*Eun.* 228-229).

Otro modo de notar la llegada de alguien es por medio de *uideo* y *ecce*, o ambos términos combinados. Conviene señalar que en los pocos casos en que esto ocurre, el personaje entra por una de las salidas viarias, según es patente en este ejemplo:

Sed uideo erilem filium minorem huc aduenire.
Miror quid ex Piraeo abierit[472] (*Eun.* 289 s.).

También en este otro:

...Ecce autem uideo rure redeuntem senem[473] (*Eun.* 967).

Por lo demás, es completamente lógico que sea de este modo: las salidas de interiores se suelen señalar en la comedia *palliata* con el rechinar de las puertas: *sed fores crepuerunt ab ea* (*Eun.* 1029)[474], mientras que el conocimiento por parte del público del propietario y habitantes de la casa de donde se sale informa en la mayoría de los casos quién es la persona que aparece.

Hemos de hablar ahora del movimiento en el escenario. Las indicaciones sobre el mismo, aunque no son muy frecuentes, tienen bastante interés. A una tipología fija responden aquellas en que, por medio del verbo *adire,* un personaje o varios muestran su intención de aproximarse a otro que se encuentra en escena; en tales casos, el personaje en cuestión suele hacer alguna consideración, con frecuencia en forma de aparte; pronuncia luego un *adibo,* y después de esto entabla conversación con el otro por medio de un saludo[475].

Otro tipo claro responde al deseo de apartar a alguien, ya sea para comunicarle algo que no han de escuchar los demás, ya para ocultarle cualquier cosa. La forma empleada en dos ocasiones es el imperativo *concede,* precisado por *huc* e *istuc* (*Eun.* 706; 1068), de acuerdo

---

[471] «Pero ¿quién es ese que se dirige hacia aquí? ¡Toma! Es el mismo Gnatón, [el parásito
del militar. Trae consigo a la muchacha que le regala a Tais...»

[472] «Pero veo venir hacia aquí al hijo menor de mi amo.
Me pregunto por qué ha abandonado el Pireo...»

[473] «[...] Pero ahí veo al viejo que regresa del campo.»

[474] Sobre el uso menos frecuente de las puertas en Terencio que en Plauto, sin duda debido a no utilización de las posibilidades cómicas que le ofrecía a éste, cfr. G. Mazzoli, «Semantica della porta nella commedia di Plauto», cit., p. 243.

[475] Cfr. *Eun.* 557; 947; también *adeamus* en v. 947.

con las dos intenciones que acabamos de señalar. Digno de consideración es el segundo caso, en el cual el parásito Gnatón, al final de la comedia, trama un engaño contra el militar Trasón; para ello, comienza rogándole que se retire *(tu concede paullum istuc, Thraso),* entabla un breve consejo con Fedria y Querea, después del cual llama de nuevo al burlado militar (*Thraso, ubi uis accede*, *Eun.* 1088).

Tampoco faltan algunas indicaciones sobre la forma de moverse de los actores. Así, al comienzo de IV 4, las palabras de Fedria prueban que Doro, inmerecidamente acusado, se muestra remiso a presentarse en escena:

Exi foras, sceleste! At etiam restitas,
fugitiue? Prode, male conciliate![476] (*Eun.* 668 s.).

Semejante es el *odiosa cessas* (*Eun.* 754) con que Tais apremia a Pitias para que vaya a buscar la cestilla con los objetos que han de servir para reconocer a la muchacha, en la escena 6 del mismo acto. Pero una indicación más lograda se encuentra a comienzos de la escena 3 del último acto, donde aparece Cremes apurando a la nodriza que ha de verificar el reconocimiento de la joven:

CHREMES. *Moue uero ocius*
te, nutrix.
SOPHRONA. Moueo.
CHREMES. *Video, sed nihil promoues*[477] (*Eun.* 912-913).

Resulta una muestra magnífica de interferencia del texto literario en un texto escénico inexistente; sin embargo, queda superada por aquélla en que Querea pone en juego todo su ímpetu juvenil para llevar a la práctica el consejo dado por Parmenón de que suplante al eunuco:

CHAEREA. Age, eamus intro nunciam; orna me, abduc, duc,
[quantum potest.
PARMENO. Quid agis? Iocabar equidem.
CHAEREA. *Garris.*
PARMENO. *Perii, quid ego egi, miser!*
Quo trudis? Perculeris iam tu me; tibi equidem dico, mane![478]
(*Eun.* 377-379).

---

476 «¡Sal fuera, criminal! ¿Pero aún te quedas parado,
desertor? ¡Acércate, mala compra!»

477 «CRE. Muévete más de prisa,
nodriza. SOF. Ya me muevo. CRE. Lo veo, pero no avanzas nada.»

478 «QUE. Ea, vamos dentro ahora mismo; vísteme, condúceme, llévame lo antes posible. PA. ¿Qué haces? Estaba bromeando sin duda. QUE. Bobadas. PA. ¡Estoy perdido!, ¡qué he hecho, pobre de mí! ¿Adónde me empujas? Me vas a hacer caer; a ti te digo; ¡detente!»

Frente a lo que ocurría con el movimiento, el problema de la situación escénica resultaba de importancia bastante secundaria en la representación de una *palliata*. En efecto, en una escena en que los personajes están en una calle, por tanto sin mobiliario alguno, y prácticamente siempre yendo a algún lugar o viniendo de él, su situación sólo preocupa en ciertas ocasiones, como pueden ser para favorecer el encuentro con alguien, escuchar o ver algo, etcétera, circunstancias que interesan más al movimiento que a la situación.

Sin embargo, hay momentos en que el actor debe ocupar un lugar preciso, y el texto literario de nuestra comedia también colaboró para mostrárselo. Por lo demás, si quisiéramos saber en qué sitio se hallan los personajes en cada escena, un análisis contextual atento es susceptible de indicarlo con bastante aproximación; pero, dado que no es esa nuestra pretensión, nos limitaremos a hacer un rápido repaso de las interferencias del texto literario en lo escénico, siempre que se hacen abiertamente, con posible intencionalidad.

Un procedimiento muy socorrido en Plauto y Terencio para indicar situación consiste en el empleo frecuente, incluso abusivo, de demostrativos con valor claramente deíctico. Obviamente, no vamos a entrar aquí en el análisis de los demostrativos de la comedia; con Carmen Codoñer estamos seguros de que «los ejemplos de deícticos reales [se refiere a *hic*] en la obra de Plauto son tan abundantes que no merece la pena ofrecer más que una muestra»[479]; por su parte, Antonio Fontán señala con indudable acierto que «el estudio de los pronombres deícticos en Plauto sólo puede hacerse dentro del contexto de cada una de las situaciones dramáticas en que aparecen empleadas las diversas formas, cuya enunciación por los actores iba necesariamente acompañada de una expresión mímica y de otros recursos de representación complementarios, que eliminaban para el espectador las posibles ambigüedades del mero texto»[480]. Prácticamente, otro tanto puede decirse de los usos del demostrativo en Terencio. ¿Por qué tal insistencia en el uso de deícticos, sean adjetivos, pronombres o adverbios de lugar en relación etimológica con ellos? La respuesta es senci-

---

[479] C. CODOÑER, «Introducción al estudio de los demostrativos latinos», *RSEL* 3 (1973), p. 84; los ejemplos que ofrece son Plaut. *Amph.* 15; 87; 97.

[480] A. FONTÁN, «Historia y sistema de los demostrativos latinos», *Emerita* 33 (1965), p. 85. Sobre el uso concreto de los demostrativos en Plauto, cfr. A. M. ORLANDINI, «*Hic* et *iste* chez Plaute: une analyse sémantico-pragmatique», en G. Calboli (ed.), *Subordination and other topics in Latin*, Bolonia, 1989, pp. 463-482; M.-D. JOFFRE, «Anaphoriques et déictiques dans l'*Amphitryon* de Plaute», *V. L.* 151 (1998), pp. 59-68; *Id.*, «Comment s'élabore le sens d'une forme? L'exemple d'*iste* dans l'*Asinaria* de Plaute», en *Mélanges Claude Moussy*, París-Lovaina, 1998, pp. 245-252; J.-P. AYGON, «Les adverbes de lieu déictiques et les jeux avec l'espace dans le *Miles Gloriosus* de Plaute», *Pallas* 54 (2000), pp. 113-129; etcétera.

lla: se trata de una especie de invasión del contexto escénico en el texto literario. Veamos un ejemplo: en la escena V 5, se presenta el padre de Querea y Fedria, que viene del campo, y por tanto desconoce todo lo que ha ocurrido durante su ausencia; se encuentra a Parmenón, muerto de miedo, quien trata de explicarle todo en pocas palabras:

PARMENO. *....emit quandam Phaedria*
eunuchum quem dono huic daret.
SENEX. *Cui?*
PARMENO. *Thaidi*[481] (*Eun.* 982-983).

¿Cuál es el valor de *huic*? Se podría pensar que catafórico, dada la inmediatez del nombre de la meretriz. Sin embargo, nos resistimos a creerlo así: pocos versos antes, el anciano ha indicado puntualmente la situación escénica de Parmenón: *Quem praestolare, Parmeno, hic ante ostium*, y este *ostium* sólo puede ser la puerta de la casa de Tais; muy poco después, oímos al anciano pronunciar enojado: *Cesso huc intro rumpere?* (*Eun.* 996). La escena ha tenido lugar, pues, a la misma puerta de dicha casa; *huic*, en boca de Parmenón y merced a su valor deíctico, era suficiente referencia a ella para cualquier persona, espectadores incluidos, que no fuera el *senex* que acababa de llegar.

Los adverbios *hic, hinc, huc, istuc*, etcétera tendrían de por sí plena validez en un texto teatral con acotaciones; en la comedia clásica resultan, en cambio, bastante empobrecidos para quien debe poner en escena la obra, y mucho más si se piensa en la gran superficie de los escenarios. En consecuencia, es frecuente que el comediógrafo precise el adverbio, añadiéndole lo que un dramaturgo actual probablemente encerraría entre paréntesis; así:

domi opperiamur potius quam hic ante ostium? (*Eun.* 895).

quem praestolare, Parmeno, hic ante ostium? (*Eun.* 975).

¿Construcción idéntica, por razones métricas, en dos senarios? Ni mucho menos; he aquí otros casos:

huc *deductast* ad meretriciem Thaidem; *ei dono datast* (*Eun.* 352).

at tu apud nos hic *mane* (*Eun.* 534).

---

[481] «PA. ... Compró Fedria
un eunuco para regalárselo a ésta.
ANC. ¿A quién?
PA. A Tais.»

Con todo, también encontramos casos en que el adverbio sirve por sí solo para mostrar la situación escénica sin lugar a equívocos. Así, al comienzo de la escena V 3, la aparición de Querea, que por fuerza debe salir por la puerta de la casa de Tais, indica con harta precisión el lugar en que comienza su discurso; pero, por si ello no fuera suficiente, he ahí los adverbios que lo confirman:

Numquis hic est? Nemost. Numquis hinc me sequitur? Nemo homost[482] (*Eun.* 549).

Indicaciones claras de situación de un personaje que no sean las connotadas por medio de pronombres o adverbios de lugar –solos o explicitados– son menos frecuentes, pero tampoco faltan. Desprovista de todo valor está la siguiente:

si te in platea offendero hac post umquam...[483] (*Eun.* 1064).

Muy precisa, por el contrario, resulta esta otra:

THAIS. *Vbi is est?*
PYTHIAS. *Em ad sinistram*[484] (*Eun.* 835).

Tampoco hay que olvidar, si bien no tienen una importancia decisiva, indicaciones de situación realizadas por medio de verbos, como son distintas formas de *stare* (*Eun.* 87; 459; 465), el imperativo de *manere* (*Eun.* 534; 909), etcétera. Pero donde el texto literario de *Eunuchus* ha hecho un auténtico alarde de información escénica es en la escena IV 7, en la que asistimos a la formación del ridículo ejército de Trasón, que nos parece uno de los lugares más logrados de esta comedia. En efecto, en ella Terencio ha realizado la fusión de lo literario y lo escénico con tal maestría, sin detrimento de ninguno de los dos aspectos, que esta escena solamente puede ser representada de la forma que él decidió:

THRASO. In medium huc agmen cum uecti, Donax;
tu, Simalio, in sinistrum cornum; tu, Syrisce, in dexterum.
Cedo alios. Vbi centurio est Sanga et manipulus furum?
SANGA. *Eccum adest.*
THRASO. Quid, ignaue? Peniculon pugnare, qui istum huc portes, cogitas?

---

482 «¿Hay alguien aquí? No hay nadie. ¿Me sigue alguien de dentro? Nadie.»

483 «Si desde ahora te encuentro alguna vez en esta plaza...»

484 «TH. ¿Dónde está?
PYTH. Ahí lo tienes, a la izquierda.»

SANGA. Egon? Imperatoris uirtutem noueram et uim militum;
sine sanguine hoc non posse fieri: qui abstergerem uolnera?
THRASO. Vbi alii?
SANGA. Qui, malum, alii? Solus Sannio seruat domi.
THRASO. Tu hosce instrue; ego hic ero post principia; inde omnibus
signum dabo[485] (*Eun.* 774-781).

Vestimenta

Pocos problemas debía de plantear en una representación antigua de *Eunuchus* el asunto de la vestimenta; el hecho de tratarse de una comedia *palliata* determinaba ya el tipo de vestido que convenía a cada personaje. En consecuencia, es del todo natural que el texto prescinda de ofrecer pormenores sobre el vestuario; de este modo, una indicación como la de Tais a Cremes *attolle pallium* (*Eun.* 669) resulta absolutamente irrelevante: ¿qué otro vestido podía llevar un *adulescens* en una comedia *palliata*?

Sin embargo, el núcleo de la trama se centra precisamente en torno a un cambio de vestido, el de Querea por el del eunuco Doro. Como resultado de ello, es muy frecuente e insistente la alusión al atuendo de este personaje, en parte porque llama la atención de aquellos que lo conocen, en parte también porque Terencio no se aparta ni un ápice de esa ingenuidad, propia de la comedia latina, de explicarlo todo a cada instante.

Este atuendo que luce Querea a partir del acto III de la comedia resultaba evidentemente llamativo; de otra forma, sería incongruente que Terencio haga hincapié tantas veces sobre él[486]. No obstante, las indicaciones del texto literario para reconstruirlo son pobres; la menos imprecisa de todas aparece en boca de Fedria:

---

485 «TRA. Donace, tú aquí, al centro de la columna, con la palanca;
tú, Simalión, al ala izquierda; tú, Sirisco, a la derecha.
Que vengan los otros. ¿Dónde está el centurión Sanga y su manípulo de ladrones?
SAN. ¡Aquí, presente!
TRA. ¡Qué, inepto! ¿Piensas luchar con un paño de cocina, para traerlo aquí?
SAN. ¿Yo? Conocía el valor del general y la fuerza de sus soldados;
esto no puede resultar sin derramamiento de sangre: ¿con qué iba a limpiar las heridas?
TRA. ¿Dónde están los otros?
SAN. ¿Cómo los otros, mala peste? Sólo falta Sanión, que guarda la casa.
TRA. Tú pon a éstos en orden de batalla; yo estaré aquí, detrás de la primera fila;
desde allí daré a todos la señal de ataque.»

486 Cfr. *Eun.* 370; 546; 556; 558; 671; 683; 907; 1015.

Ita uisus est
dudum, quia uaria ueste exornatus fuit;
nunc tibi uidetur foedus, quia illam non habet[487] (*Eun.* 682-684).

Según esto, la *uaria uestis* que llevaban primero el eunuco Doro, después el joven Querea, y que nosotros traducimos como «vestido de colores», era suficiente para hacer pasar por hermoso y distinguido a un personaje tan poco atractivo como el decrépito Doro. En contrapartida, Querea siente vergüenza de que lo puedan ver con semejante indumentaria (*Eun.* 907). ¿Qué podemos concluir? Nosotros imaginamos al eunuco que tuvo en mente Terencio al escribir la obra, vestido con ropaje farsesco, llamativo, de colores chillones; decir que así se representó en efecto en vida del autor, durante los juegos Megalenses de la primavera del año 161, sería osadía intolerable.

Acontecimientos extra scaenam

Como ha ocurrido en el teatro de todos los tiempos, la comedia *palliata* latina padeció en sus representaciones una serie de restricciones condicionadas por la precariedad del ámbito escénico. En los casos en que el escenario, la limitación del reparto o cualquier otro condicionante hacían imposible la puesta en escena de algún hecho o circunstancia que, a juicio del dramaturgo, resultaba imprescindible para el desarrollo de la obra, en general se recurrió a la utilización del texto literario como suplente de esa deficiencia del contexto escénico.

Permítasenos recordar un ejemplo de esta situación, tomado de un famoso pasaje trágico. En la *Phaedra* de Séneca, al regresar Teseo de los infiernos se le hace creer que su hijo Hipólito ha intentado seducir a Fedra; Teseo pide al dios del mar que lo vengue de su hijo. Neptuno provoca una horrible tempestad, y hace surgir del mar un monstruo, el cual aterra a los caballos de Hipólito; cae éste del carro y su cuerpo, arrastrado, se desgarra por entre rocas y maleza. Es claro que no había posibilidad de poner en escena ni la carrera de Hipólito en su carro por la costa, ni la tempestad marina, ni el monstruo espantoso, ni menos aún el desventurado y sangriento desenlace. Para hechos de este tipo, la tragedia disponía de un personaje utilísimo: el mensajero. En el caso de la escena que nos ocupa, un *nuntius* relata con todo pormenor esos acontecimientos que la escena no era capaz

---

[487] «Así parecía
hace un poco, porque tenía un vestido de colores;
y ahora te parece feo, porque no lo tiene.»

de recoger. Ahora bien, para ello emplea un largo parlamento de 115 versos (Sen. *Phaedr.* 1000-1114); exactamente el 9 por 100 de la extensión total de la tragedia quedaba de este modo ocupada por una narración, de estructura poética diametralmente opuesta a la propia de la dramática.

Comparemos con ello las descripciones referentes a hechos sucedidos *extra scaenam* en la comedia *Eunuchus*.

Versos 234-264: aparece en escena Gnatón, quien refiere su encuentro con otro parásito. La finalidad del pasaje es clara: Gnatón ofrece un simpático e inteligente reflejo de su manera de ser. Todo lo que relata era susceptible de representación escénica; sin embargo, ofrecía múltiples problemas. En primer lugar, requería la inclusión de un nuevo personaje, bastante secundario y mínimamente necesario para el desarrollo del argumento. Más problemático todavía resultaba ampliar el escenario con un mercado, donde se le «lanzan al encuentro, contentos, todos los vendedores de comestibles: pescaderos, carniceros, cocineros, chacineros, sardineras» (*Eun.* 256 s.). Los empresarios teatrales de nuestros días evitan a todo trance obras con multiplicidad de actores, que, con razón, exigen que se les pague religiosamente, ensayos incluidos; el teatro clásico no resulta haber sido muy diferente en este sentido.

¿Cómo salir del paso? Obviamente, por medio de una narración. Pero, a diferencia de la senecana que hemos recordado, Terencio hace gala de su maestría como dramaturgo insertando en esa narración (forma no dramática) fragmentos del diálogo entre Gnatón y el otro parásito; además de ello, con una intervención en aparte de Parmenón rompe, al menos por un instante, la continuidad del discurso (*Eun.* 254).

Versos 327-345: Querea relata su infortunado encuentro con el anciano Arquidémides, quien le hace perder la pista de la joven a la que iba siguiendo. Si bien se trata de una narración, la forma dramática queda salvada por las constantes interrupciones de Parmenón, que la está escuchando. De este modo, el fragmento más largo con estructura narrativa continua no dura más de 10 versos (*Eun.* 335-344). En suma, un hecho perfectamente representable sin problemas de escenificación; pero Terencio ha sabido ahorrar con su relato un personaje, un nuevo *senex*, y, por supuesto, mantener al tiempo la unidad de lugar.

Versos 397-426: el militar Trasón cuenta sus hazañas, tal vez inventadas, al servicio de un rey. La dificultad de escenificar este pasaje, en la práctica pequeña, estriba no sólo en la multiplicación de personajes, sino, sobre todo, en la ruptura del hilo argumental. La narración del asunto, a cada paso interrumpida por la intervención de Gnatón, salvaguarda magistralmente la forma dramática.

Versos 629-641: Fedria comenta su breve e interrumpida retirada al campo. La escenificación no hubiera exigido multiplicación de

personajes; en cambio el camino recorrido, la presencia de una *uilla*, superaban un tanto los límites del ámbito escénico. La solución es un monólogo de Fedria que ha planteado algún problema textual[488], pero ninguno dramático, dada su escasa extensión.

Versos 840-847: Querea entra en escena, explicando lo difícil que se le hace quitarse el disfraz de eunuco. Su corto relato de siete versos viene exigido por la necesidad de evitar una nueva casa en el escenario (la de Antifón), y ahorrar tres personajes (el padre y la madre de Antifón, y de nuevo un conocido con el que se topa en el camino). Hubiera resultado del todo gratuito escenificar este asunto; sin embargo, con deseo casi pueril de explicarlo todo, tan inherente a la *palliata* latina, Querea debe aclarar lo que le ha ocurrido desde su última intervención en escena, que ha tenido lugar unos doscientos versos antes.

En resumen, estas referencias a hechos ocurridos fuera del escenario presentan el denominador común de mostrarnos a Terencio como buen conocedor del arte dramático, que sabe paliar las deficiencias escénicas con un empleo acertado del texto literario, que utiliza adecuadamente para trasladar a los espectadores a acontecimientos que ocurren fuera del escenario, esto es, para «alargar» la escena, en terminología adecuada de Giusto Monaco[489], pero evitando con cuidado poner el desarrollo de la comedia, y de modo concreto su texto literario, en peligro de desdramatización. El resultado es una depurada economía teatral (escena), que no ha perjudicado en absoluto lo literario (texto).

VII. Un repaso detallado de la interpretación de la figura de Terencio que nos ofrecen los escritores romanos puede servirnos para ofrecer una visión más objetiva de sus comedias, tal como fueron recibidas por los representantes más cualificados, desde el punto de vista literario, de la sociedad para la que fueron concebidas. En este sentido, nuestra documentación sobre Terencio y su obra resulta especialmente satisfactoria: a la suerte de poseer esa biografía, tan prolija y rica en datos, escrita por Suetonio, con la que hemos comenzado nuestro estudio del comediógrafo, hay que sumar toda la información directa, personal, que nos ofrece el propio Terencio en sus prólogos y, como complemento ideal de la conservación de sus obras completas, el comentario que para cinco de las comedias (todas, a excepción de *Heautontimorumenos*) escribió en el siglo IV Donato. Pero veamos qué es lo que opinan los es-

---

[488] En efecto, los manuscritos sólo notan su presencia en escena. Sin embargo, es indudable que también se encuentra en ella Dorias, ya que en la escena anterior no se ha indicado su salida, y en la siguiente interviene (v. 656), sin que se haga referenica alguna a su entrada, cosa que indica siempre Terencio con el escrupuloso cuidado que hemos recordado.

[489] Cfr. G. Monaco, «La scena allargata plautina», cit.

critores latinos, remontando, de la mano del último párrafo de la *Vita Terenti* de Suetonio, a los autores de las últimas décadas del siglo II a.C.

El primer juicio que recordaba Suetonio era el del más importante autor de comedia *togata*, Lucio Afranio, que consideraba a Terencio el mejor de los comediógrafos, lo cual explica que lo tomase como el primero de sus modelos, según veremos más adelante. Pero de una estimación tan positiva pasaba el biógrafo a una bastante negativa, la de Volcacio Sedígito: *Volcatius autem non solum Naeuio et Plauto et Caecilio, sed Licinio quoque et Atilio posponit* (*Vita Ter.* 7); nótese cómo Suetonio no parece extrañarse demasiado de que el autor del canon de los comediógrafos haya preferido a Nevio, Plauto o Cecilio, pero sí le sorprende que lo coloque incluso después de Licinio Ímbrice y de Atilio. Y por las mismas fechas más o menos Porcio Lícino tributa a Terencio una calumniosa tirada de doce septenarios (*Vita Ter.* 2), cuyo tema central son las supuestas relaciones homosexuales del comediógrafo con Escipión Emiliano, Gayo Lelio y Lucio Furio, presentadas sobre todo como un abuso por parte de éstos, lo que convierte sus palabras más bien en un alegato partidista, antiaristocrático, antes que en una crítica de naturaleza literaria.

Es también la biografía de Terencio debida a Suetonio la que nos introduce en las opiniones que sobre el comediógrafo tuvieron tres grandes autores del siglo I, Cicerón, César y Varrón, al conservarnos dos significativas opiniones de los dos primeros, muy interesantes, muy paralelas... y bastante sospechosas. Recordémoslas de nuevo.

Cicerón en *Limón (El prado)* lo alaba hasta este punto:

Tu también, el único que, con una lengua selecta, Terencio,
nos presentas convertido y rehecho en lengua latina
a Menandro, con los afectos apaciguados,
hablando con cortesía y diciendo todo con dulzura.

Igualmente Gayo César:

Tú también, tú entre los más grandes, oh mitad de Menandro,
serás colocado, y con razón, amante de la lengua pura.
Ojalá a la dulzura de tus escritos se hubiera unido la fuerza,
de modo que tu valía cómica pudiese igualarse
con la gloria de los griegos, y no quedases en este aspecto relegado.
Esto sólo lamento y me duele que te falte, Terencio.

El comentario de los dos escritores ha suscitado, debido a su enorme interés, multitud de interpretaciones, que alcanzan desde la naturaleza de la obra de Cicerón en que aparecía, *Limon* (del griego Λειμών, «El prado»), obra de la que tan sólo se conserva este fragmento, hasta

la dependencia del juicio de César del expresado por Cicerón, significado de ambos, ocasión de su gestación..., llegándose a teorías tan bonitas como que ambas opiniones sobre Terencio serían un ejercicio escolar, encargado a los dos escritores en su juventud por su común maestro Marco Antonio Gnifón[490].

El juicio de Cicerón, a cualquier edad del orador que haya sido formulado, tiene la maestría de encerrar en contadas palabras tres aspectos que serán siempre capitales en la consideración de la comedia terenciana: su menandrismo básico, la templanza en su tratamiento de los sentimientos[491] y la afabilidad y dulzura de su lenguaje, tan acordes con la *urbanitas* que se le reconoce siempre a Terencio. Más adelante veremos que la estimación corresponde muy bien a las opiniones que nos da Cicerón en otros lugares de sus obras.

El juicio de César resulta, como se ha dicho mil veces, más duro que el de Cicerón, pero ciertamente también más preciso. Con respecto al menandrismo de Terencio, que resulta a todas luces fundamental e incuestionable, César lo admite, pero a condición de considerar al latino un Menandro incompleto, sólo *dimidiatus*, pues le falta fuerza. Lo que señalaba Cicerón como un elemento positivo, *sedatis motibus*, lo interpreta César como una carencia de *uis*, una falta de fuerza, que priva a sus comedias de algo esencial, la *uirtus comica*. A pesar de todo, después de dolerse de ese defecto, que coloca a Terencio muy por debajo de Menandro, César no deja de tener una alta consideración del comediógrafo: es el afán riguroso y serio de su crítica el que le ha animado en su formulación de un juicio largamente compartido, propiciado por otros ya emitidos en las últimas décadas del siglo II a.C.

Llegamos así a Varrón, la figura más notable en los estudios literarios de aquel tiempo. Si leemos el *De lingua Latina*, descubrimos que el erudito cita a Terencio tan sólo en cuatro ocasiones[492], frente a un me-

---

[490] Un excelente estudio de conjunto sobre todos los problemas que rodean a ambos textos puede verse en J. SOUBIRAN, *Cicerón. Aratea, Fragments poétiques*, París, 1972, «Introduction», pp. 21-27. Interesantes aproximaciones al tema, de fecha no excesivamente lejana, son las siguientes: L. HERRMANN, «César ou Cicéron?», *MusBelg* 34 (1930-1932), pp. 243-245; G. PERROTTA, «Date a Cesare quel ch'è di Cesare», *SIFC* 16 (1939), pp. 111-125; L. ALFONSI, «Ancora sul *dimidiatus Menander*», *RFIC* 24 (1946), pp. 32-43; W. SCHMID, «Terenz als *Menander Latinus*», *RhM* 95 (1952), pp. 229-272; L. HERRMANN, «Cicéron et Térence», *Latomus* 13 (1954), pp. 595-596; G. D'ANNA, «Sulla vita suetoniana di Terenzio», *RIL* 89-90 (1956), pp. 31-46; K. M. ABBOTT, «O dimidiate Menander, an echo from a Roman schoolroom», *CJ* 57 (1962), pp. 241-251; etcétera.

[491] *Sedatis motibus* en la lectura que adoptan prácticamente todos los editores, frente al *uocibus* difícilmente admisible de los códices; nosotros creemos que la enmienda es muy afortunada, y no sólo por referencia al propio Cicerón, *Tusc.* III 17 (*motus animi adpetentis regere et sedare*, cfr. J. Soubiran, *op. cit.*, p. 238, n. 4)), sino pensando en la constante interpretación de Terencio como excelente representante de la *fabulla stataria*, esto es, la no *motoria*.

[492] Varro *ling*. VI 69; VII 84; fr. 11; fr. 26.

dio centenar pasado de citas de Plauto. En principio, esta diferencia puede explicarse pensando en que estamos ante una obra de carácter lingüístico, y, como advierte Meillet[493], «les comédies de Térence ne sont presque plus archaïques; la langue ne diffère à peu près en rien de celle de l'époque classique»; por supuesto, esto no responde a una simple razón cronológica, sino sobre todo a una postura personal del comediógrafo ante los hechos de la lengua, de base ideológica: como precisa el gran lingüista francés, «les six comédies de Terence [...] donnent une idée de ce qu'était le parler de l'aristocratie romaine au milieu du IIe siècle av. J.C.». Por lo demás, Varrón se muestra muy favorable a nuestro comediógrafo en otros dos juicios que nos es posible conocer: al final del capítulo 3 de la *Vita Terenti*, a continuación de una laguna del texto, leemos algo tan sorprendente como es que el sabio latino prefería el comienzo de *Adelphoe* al original griego: *nam Adelphorum principium Varro etiam praefert principio Menandri*. Y en un fragmento de las *Sátiras Menipeas* comparaba las cualidades de Terencio con las de Plauto y las de Cecilio Estacio, concediéndole la palma en el tratamiento de los sentimientos: *in quibus partibus, in argumentis Caecilius poscit palmam, in ethesin Terentius, in sermonibus Plautus*[494].

El análisis de las referencias que hace Cicerón a la obra terenciana está plenamente de acuerdo con la alabanza que veíamos que le tributaba en *Limón (El prado)*. Es algo que confirma un examen de la frecuencia de citas: Cicerón emplea pasajes de Terencio en número algo superior a los de Cecilio Estacio y muy superior a los de Plauto o Nevio; es, pues, el comediógrafo latino que vemos aparecer más a menudo a lo largo de sus escritos.

En las dos bien conocidas ocasiones en que Cicerón se muestra partidario de la lectura de los autores teatrales latinos frente a los griegos (*fin.* I 4 ss.; *opt. gen.* 18), opone a los originales griegos de Menandro la *Andria* de Terencio y los *Synephebi* de Cecilio Estacio, lo cual es fácilmente interpretable en el sentido de que los consideraba los dos cómicos latinos más dignos de ser tenidos en cuenta, de forma especial si se trataba de comparar sus obras con las del gran maestro de la comedia Néa.

Resulta especialmente curioso notar el empleo que hace Cicerón de versos de Terencio en su correspondencia con su cultísimo amigo Ático. En esta parte de su correspondencia, Cicerón recurre con gran frecuencia a la cita de versos teatrales con una finalidad ornamental;

---

493 *Esquisse d'une histoire de la langue latine*, cit., p. 187; cfr. F. ARNALDI, «La lingua di Terenzio, lingua da capitale», *A & R* 40 (1938), pp. 192-198; R. MÜLLER, *Sprechen und Sprache. Dialoglinguistische Studien zu Terenz*, Heidelberg, 1997.

494 Varro *Men.* p. 67 Astbury (= 399 B.); cfr. Charis. *gramm.* 1, 241: Ἦθη, *ut ait* Varro *de Latino sermone libro V, nullis aliis seruare conuenit, quam Titinio Terentio Attae...*

utiliza en gran medida versos o fragmentos de verso en lengua griega, sobre todo de Eurípides y Sófocles; en el caso de los dramaturgos latinos, rara vez echa mano de los tragediógrafos, y nunca de versos de Plauto o de Nevio; por el contrario, en cuatro ocasiones al menos cita versos de Terencio[495]. Muchas veces, la finalidad es tan sólo de carácter estilístico, según acabamos de escribir; pero en otras ocasiones se añade alguna razón más, como el hecho de considerarlo autoridad en el uso del latín, señalando que «sus comedias, a causa de la elegancia de su lengua, se creía que las escribía Gayo Lelio» (*Att.* VII 3, 10).

Además de alabar la *elegantia sermonis* de Terencio, Cicerón nos habla con frecuencia de personajes determinados de sus comedias, a los que interpreta conmo individuos de personalidad claramente definida: así, el viejo Cremes de *Heautontimorumenos* le resulta admirable por su profunda humanidad: *Est enim difficilis cura rerum alienarum, quamquam Terentianus ille Chremes «humani nihil a se alienum putat»*[496]. Cicerón hace hincapié en la caracterización psicológica de los personajes de Terencio, tan notable si se comparan por ejemplo sus viejos con los de la comedia plautina, y es sensible al recurso tan frecuente en Terencio de retratarlos psicológicamente oponiéndolos por parejas en sus comedias: así, los dos viejos de *Adelphoe*, tan contrarios en su manera de enfrentarse a la vida y a la educación de los jóvenes, le sugieren a Cicerón este certero comentario: *quanta in altero diritas, in altero comitas!* (*Cato* 65). Las comedias le ofrecen personajes con personalidad definida, y por lo tanto ejemplares, en sentido positivo o negativo, como el viejo Menedemo, esto es, el logrado tipo de αὑτον τιμωρούμενος (*fin.* V 28; *Tusc.* III 64), o el parásito Gnatón de la comedia *Eunuchus,* un excelente ejemplo del *assentator,* el adulador interesado, al que es preciso no confundir nunca con un amigo (*Lael.* 93 s.; 98).

La importancia de los temas, la ejemplaridad de los personajes, la sentenciosidad de tantos versos (cfr. *Lael.* 89), todo ello unido a la elegancia de la expresión, hacen que Cicerón se interese por la comedia de Terencio y le conceda una amplia cabida en su obra, sobre todo en los tratados filosóficos. En cuanto a sus preferencias dentro de las seis comedias, resulta arriesgado hacer conjeturas; *Andria* y *Eunuchus* son las recordadas con mayor frecuencia, *Adelphoe* una sola vez; en especial llama nuestra atención el hecho de que nunca cita ni alude a la *Hecyra,* sin que sepamos explicar esta posible y cu-

---

495 Cic. *Att.* II 19, 1; VII 3, 10; XII 6a, 1; XIII 14.

496 Cic. *off.* I 29; cfr. también *fin.* I 3, donde se refiere de nuevo al *Terentianus Chremes non inhumanus.*

riosa coincidencia con el parecer de los espectadores, que un siglo antes la habían llevado dos veces al fracaso.

Las apreciaciones de Horacio sobre Terencio son muy escasas. El poeta augusteo no ataca en ocasión alguna al comediógrafo, a diferencia de lo que hacía con Plauto. No obstante, muestra una completa falta de interés por el parecer de otros hombres de letras de su tiempo, que todavía leían y discutían los méritos de Cecilio Estacio y de Terencio: *uincere Caecilius grauitate, Terentius arte* (*epist.* II 1, 59). En otra ocasión hace referencia al personaje epónimo del *Heautontimorumenos*, que, al igual que a Cicerón, también a Horacio le llama la atención por su singular comportamiento (*sat.* 1, 2, 19-22). Por último, todo un pasaje de las *Sátiras* (II 3, 262-271) está tomado, a veces de un modo literal, del comienzo de la comedia *Eunuchus*, aunque sin citar para nada a su autor.

Poco fruto se puede sacar de semejante escasez de referencias[497]; sin embargo, resulta claro que Horacio encuentra en Terencio al menos atacable de los poetas que suelen llamarse arcaicos y de todos los dramaturgos latinos, estimando que existen en su obra elementos todavía aprovechables; aunque no la comparta de forma efusiva, parece tener cierta comprensión para la opinión de esos contemporáneos que seguían disfrutando con el arte de Terencio.

Muy accidentales son las alusiones de Ovidio (*trist.* II 359 s.), o de Séneca, que tan sólo una vez se acuerda de las comedias de Terencio, para recomendar que nunca se olvide su famosísimo verso *homo sum, humani nihil a me alienum puto* (*epist.* 95, 53). En cambio Veleyo Patérculo, a pesar de la brevedad de los excursos literarios que incluye en su breviario histórico y del carácter problemático de los mismos[498], recordará como las tres figuras fundamentales de la comedia latina a Cecilio Estacio y Terencio, sumándoles el autor de *togata* Lucio Afranio (Vell. 1,17), esto es, tres autores de «menandrismo» declarado.

El caso de Quintiliano nos parece paradigmático por lo que tiene de precursor de la pervivencia de Terencio en tiempos futuros, primero en los autores cristianos, después en la Edad Media. De todos los dramaturgos romanos, Terencio es el autor que vemos aparecer mayor número de veces en la *Institutio oratoria*[499], obra en la que el

---

[497] A las que habría que añadir las alusiones pasajeras, y sin importancia para nuestro estudio, al esclavo de comedia Davo, refiriéndose con toda probabilidad al de *Andria* en *sat.* I 10, 42 (Davo y Cremes), y acaso también en *sat.* II 5, 92.

[498] Cfr. F. Della Corte, «I giudizi letterari di Velleio Patercolo», *RIFC* 15 (1937), pp. 154-159; M. L. Palladini, «Studi su Velleio Patercolo», *Acme* 6 (1937), pp. 447-478; A. Pociña, «La ausencia de Enio y Plauto en los excursos literarios de Veleyo Patérculo», *CFC* 9 (1976), pp. 31-240.

[499] Cfr. J. Cousin, «Quintilien et le théâtre», en *Association G. Budé, Actes du IXe Congrès (Rome, 13-18 avril 1973)*, París, 1975, pp. 459-467; A. Pociña, «Quintiliano y el teatro latino», *CFC* 17 (1981-1982) 97-110, esp. pp. 102-102.

profesor de retórica no alude casi nunca al resto de los comediógrafos arcaicos, mientras que las alusiones o citas de Terencio alcanzan el número de una docena, más incluso que las dedicadas a quien había sido siempre el grande de los poetas arcaicos, Quinto Enio.

Quintiliano emplea fragmentos de Terencio normalmente sin más finalidad que la de poner un ejemplo de lo que está diciendo; es curioso notar que, de las siete veces que lo hace, en cuatro emplea los versos iniciales de *Eunuchus*[500], comedia por la que parece sentir marcada preferencia, pues la vuelve a citar dos veces más, reservando una sola para el sentencioso verso 68 de *Andria: obsequium amicos, ueritas odium parit* (*inst.* VIII 5, 4).

Al hablar de los cómicos latinos (*inst.* X 1, 99 s.), que como es bien sabido estima inferiores a los griegos *(in comoedia maxime claudicamus)*, recuerda que las obras de Terencio se atribuían en su tiempo a Escipión Africano, y no duda en considerarlas *elegantissima*. Ahora bien, para interpretar correctamente las estimaciones de Quintiliano no debe olvidarse nunca que en su repaso por los distintos géneros de la literatura latina subyace siempre la idea de confeccionar un repertorio de autores recomendables para los muchachos que se preparan para ser buenos oradores. En ese sentido, la comedia en general no resulta adecuada; puestos a salvar a alguno de sus cultivadores, claramente se decanta Quintiliano por Terencio, desde luego por la *elegantia* que descubre en su expresión, y sin duda por sus contenidos, por el carácter ejemplar de sus temas y personajes, por su insistente preocupación por el tema de la educación de la juventud[501], elementos todos que lo hacen tan semejante a Menandro, el comediógrafo griego por el que Quintiliano confiesa mayor aprecio, mostrándose como un fino conocedor y agudo crítico de sus comedias[502].

Poco interesantes son las contadas referencias a Terencio en autores latinos posteriores: en Plinio el Joven su presencia es idéntica a la de Plauto, pues los une como representantes inseparables de la co-

---

[500] Quint. *inst.* IX 2, 11; IX 3, 16; IX 4, 141; XI 3, 182.

[501] El tema de la pedagogía en las comedias de Terencio ha sido tratado con frecuencia en obras generales, y de forma específica en H. M. TOLIVER, «The Terentian doctrine of education», *CW* 43 (1949-1950), pp. 195-200; D. BO, *Genitori e figli nelle commedie di Terenzio*, Turín, Giappichelli, 1976, etcétera; sin embargo, queremos llamar la atención sobre una obra pocas veces considerada, el libro de G. S. KROUSTALAKI, Αἱ ᾿παιδαγωγικαὶ ἀντιλήψεις τοῦ Τερεντίου, Atenas, ᾿Εθνικὸν καὶ Καποδιστριακὸν Πανεπιστήμιον ᾿Αθηνῶν, 1974; en esta obra, además de ofrecerse un estudio pormenorizado de las teorías pedagógicas de Terencio, determinadas por su *humanitas* y su *liberalitas*, presentes sobre todo en las comedias *Adelphoe* y *Heautontimorumenos*, el autor insiste en su procedencia menandrea, lo que según él conduce en última instancia a un profundo influjo de doctrinas de Aristóteles.

[502] Cfr. *inst.* X 1, 69 ss.; I 8, 7 s.; cfr. A. Pociña, «Menandro en la comedia latina», cit., pp. 365-366.

media latina[503]; en Aulo Gelio vemos que el interés por Terencio es mínimo: a pesar de que lo cita algunas veces[504], no muestra nunca tener un interés tan grande por el comediógrafo como aquél de que hace gala con respecto a Plauto; en Amiano Marcelino, en fin, encontramos en una ocasión tan sólo (XIV 16) una paráfrasis de un verso de *Eunuchus*; etcétera.

Como podemos observar, los autores latinos nos ofrecen una visión global de Terencio y sus comedias que coincide muy bien con lo que presuponía el comportamiento vital del autor y con lo que esperaríamos a partir de su lectura. Uno de los aspectos sobre los que más insisten los latinos es la amistad y protección que encontró Terencio, un esclavo por su origen, en el círculo de Escipión Africano y sus cultos amigos. Fácil es comprender la influencia que sobre el poeta iba a tener este mecenazgo: si Plauto es un autor que vive del producto de la venta de sus comedias, y que por tanto las concibe para un público mezclado y multiforme, compuesto en su gran mayoría por la plebe romana, cuyo aplauso ha de intentar obtener so pena de verse condenado al fracaso, nada de ello ocurre en el caso de Terencio. El comediógrafo depende sólo en parte del éxito de su obra, por cuanto la protección de una grupo de romanos, tan acaudalados como cultos, le resuelve los problemas de subsistencia; es, pues, completamente normal que sea en ese tipo de espectadores en el que piensa Terencio de forma fundamental a la hora de escribir. Además de ello, hemos de tener también en cuenta hasta qué punto serían determinantes en este aspecto no sólo sus gustos personales, sino la educación que recibió durante su esclavitud merced a la benevolencia de su amo, Terencio Lucano, y el ambiente culto y selecto en que se desarrolló su existencia[505].

Es el propio Terencio en sus prólogos, y después los autores contemporáneos y posteriores, quienes nos informan del placer que parecen experimentar esos nobles protectores ante el hecho de que su nombre fuese unido al del poeta; la sorprendente falta de interés por parte de éste en reivindicar la paternidad exclusiva de sus comedias quizá se justifique por el hecho de que era consciente de que a Escipión y a Lelio les agradaban esos rumores romanos acerca de su colaboración con el comediógrafo.

---

[503] Plin. *epist.* I 16, 6; VI 21, 4.

[504] Gell. IV 9, 11; IV 16, 2; VI 7, 4; XX 6, 4. También en VI 14, 6, al hablar de los *tria genera dicendi*, recuerda que Varrón ponía la lengua de Terencio como *exemplum ubertatis*.

[505] Cfr. P. Grimal, *Le siècle des Scipions. Rome et l'Hellenisme au temps des guerres Puniques*, cit.; pero véanse también las opiniones de H. Strasburger, «Die Scipionenkreis», *Hermes* 94 (1966), pp. 60-72; J. E. G. Zetzel, «Cicero and the Scipionic Circle», *HSPh* 76 (1972), pp. 173-179; S. M. Golberg, *Understanding Terence*, Princeton, 1986, p. 13; etcétera.

La servidumbre, si puede decirse así, a que se se somete voluntariamente Terencio con respecto a esa nobleza helenizante no se manifiesta de forma abierta en su obra; la comedia no da cabida en absoluto a ningún tipo de alabanza directa de los protectores del autor, ni tampoco a ataque alguno contra grupos de tendencias políticas o ideológicas diferentes. Por otra parte, lo romano le es ajeno por completo: ni instituciones, ni personas, ni elementos de cualquier tipo de la vida de la urbe encuentran cabida en la obra de Terencio, frente a lo que ocurría con tanta frecuencia en la de Nevio o la de Plauto. Por el contrario, sí es decisiva de un modo indirecto la acción de sus protectores. En virtud de ella, nuestro autor va a concebir su comedia en función de un público culto, buen conocedor de la civilización y literatura griegas, gran admirador de ellas. De este modo se explica la helenización completa de la obra terenciana, su deseo de emular las grandes creaciones de la comedia Néa, sobre todo las comedias de Menandro, su prepresentante más notorio. Es precisamente a ese menandrismo de Terencio al que hacen referencia una y otra vez los escritores romanos.

En este sentido, son significativos los detalles más nimios, como pueden ser los mismos títulos de las comedias. Nevio y Plauto, autores cuya tendencia popular resulta obvia, latinizan los títulos de sus obras: nada hay más natural que el intento de adaptar al público no sólo el argumento y situaciones de la obra, sino incluso el título. Por el contrario, en Cecilio Estacio, iniciador de un cambio de concepción de la obra cómica, ya aparecían títulos griegos al lado de otros latinos. Avanzando todavía un poco más, Terencio emplea títulos griegos en cinco de sus comedias; de ellos, especialmente extraños resultarían en la escena romana en primer lugar *Hecyra* y *Adelphoe,* por cuanto no existía razón de peso evidente que impidiese titularlas *Socrus* y *Fratres*. Pero sobre todo resultaba inadecuado el título *Heautontimorumenos*, en el que se recoge el modo de comportamiento del viejo Menedemo: título parlante en griego, pero injustificable para una comedia escrita en latín y concebida para un público cuya lengua de expresión habitual es el latín. Pero es que ni siquiera en un aspecto a simple vista tan insignificante pretendió Terencio latinizar sus comedias, por así decir; esos nombres griegos que conserva parecen querer recordar sus fuentes, las piezas griegas que sin duda admiraba él, pero también sus protectores. Resulta, pues, completamente justificable que los autores latinos unan tan a menudo su nombre al de Menandro y lo intrepreten como émulo suyo.

Los personajes de las comedias de Terencio se nos muestran perfectamente delimitados e individualizados, actúan reflexivamente, son congruentes con su caracterización psicológica y moral, lo que contribuye de manera importante a la configuración de una comedia reflexiva, equilibrada, lenta, que exige con frecuencia la pausa y mue-

ve a reflexión; de no ser así, difícilmente puede gustar la obra de Terencio. Con razón, pues, se define siempre a Terencio como el comediógrafo de la *humanitas*, y los escritores lo califican de *elegans*, lo proclaman maestro en el manejo del *ethos*, lo que de nuevo nos lleva a la comparación con Menandro. En consecuencia, a medida que avanzan los tiempos, se va convirtiendo en el gran comediógrafo de Roma en opinión de la crítica culta, representada por los escritores, a pesar de que es imposible olvidar su poco éxito en los escenarios, incluso sus fracasos rotundos con la comedia *Hecyra*.

Horacio, Cicerón, Quintiliano saben apreciar el teatro de Terencio, captan sus valores, gustan de él; el arpinate, por ejemplo, aprecia la *elegantia* terenciana, la caracterización magistral de sus personajes, su ejemplaridad, la profundidad con que se tratan las situaciones en el desarrollo de las comedias... Pero Cicerón conoce las piezas de Terencio por medio de la lectura, pudiendo percibir así valores que escapan al mero espectador de las representaciones. El de Terencio es un teatro que gusta más leído en recogimiento que escenificado, y ahí reside la razón fundamental del fracaso de Terencio como autor teatral en la Roma del siglo II a.C.

Hemos dicho ya que el interés de Aulo Gelio por Terencio es mínimo, frente a su preocupación por Plauto. No se trata exclusivamente de una postura personal, sino que es un reflejo de los gustos que impone el desarrollo del gusto arcaizante en el siglo II[506], que motiva por ejemplo Frontón, figura de tan grande influjo en esta corriente cultural, frente a una notable afición por los comediógrafos arcaicos, con Plauto a la cabeza, sin embargo «il ignore Térence trop distingué et psychologue, trop littéraire»[507]. Pero esta relegación por parte de los críticos que dictan los gustos literarios no debe hacernos pensar que Terencio ha caído en el olvido: su utilización en las escuelas del siglo I debido a la *elegantia* de sus obras (Quint. X 1, 99), había llevado paralela una profunda atención por parte de los gramáticos, como Marco Probo Valerio, en tiempos de Nerón, continuado en el siglo II por los que realizan comentarios de Terencio, como Emilio Áspero, Helenio Acrón, Arruntio Celso, que nos son conocidos indirectamente gracias al *Commentum Terenti* que escribirá en el siglo IV Elio Donato, por suerte llegado hasta nosotros. A sus nombres hay que unir los de Gayo Sulpicio Apolinar, maestro de Aulo Gelio y del emperador Pértinax, que ya recordamos en su lugar como autor de un sumario de doce versos *(Periocha)* para cada una de las comedias de Terencio, y

[506] Cfr. el clásico estudio de R. MARACHE, *La critique littéraire de langue latine et le développement du gout archaïsant au IIe siècle de notre ère*, Rennes, 1952.

[507] R. Marache, *op. cit.*, p. 150.

de Evancio, que probablemente escribió una comentario semejante al de Donato, del que nos queda el comienzo, el *De fabula*, conservado al principio del *Commentum* de Donato. Un epígono tardío de éstos, el gramático Eugrafio, que vivió a finales del siglo V o comienzos del VI, comentará a Terencio ya en los albores de la Edad Media, siguiendo las apreciaciones de Elio Donato sobre las comedias de Terencio, pero más aún las de Tiberio Claudio Donato sobre Virgilio.

Este crecido número de gramáticos empeñados en el estudio de Terencio, que viven en una época en que circulan incontables manuscritos de sus comedias, y en la que se escribe el mejor de los manuscritos llegados hasta nuestro tiempo, el *Vaticanus Latinus 3226*, más conocido como *codex Bembinus*, que remonta a finales del siglo IV o comienzos del V, demuestran la vitalidad de la obra terenciana, por supuesto en los ámbitos escolar y culto, nunca en los teatros.

En los últimos tiempos del Imperio romano, la admiración por la obra de Terencio en los literatos asoma con pujanza en Ausonio, que no duda en emular la opinión sobre el comediógrafo que Cicerón manifestaba en *Limón*, según comentamos, escribiendo estos tres hexámetros de su *Liber protrepticus ad nepotem*, en los que recomienda a su nieto la lectura de Horacio, de Virgilio, de Terencio y de Salustio:

tu quoque, qui Latium lecto sermone, Terenti,
comis et astricto percurris pulpita socco,
ad noua uix memorem diuerbia coge senectam[508].

La *humanitas* de la comedia terenciana le aseguró su acogida y pervivencia por parte de los autores cristianos, que al menos aparentemente lo prefieren a Plauto. En un bien conocido pasaje de una carta a Macedonio, escrita a finales del año 414, Agustín incluía tres versos de *Heautontimorumenos* (vv.75-77), de los que el último era el famoso *homo sum: humani nil a me alienum puto*[509], que el escritor cristiano interpretaba en sentido positivo, convirtiendo las palabras de Cremes en expresión admirable del humanismo de Terencio, y comentándolas de este modo: «Dicen que esa sentencia la aplaudió el teatro en pleno, aunque estaba atestado de necios e ignorantes. De tal

---

[508] Auson. VII 2, 58-60: «Tú también, Terencio, que adornas el Lacio con tu palabra escogida y recorres los tablados con sobria sandalia, obliga a mi vejez, que apenas recuerda, a nuevos diálogos» (trad. de A. Alvar Ezquerra). Además, Ausonio recuerda pasajes de Terencio en otros lugares: XVII 6, 9; XVII 9, 6; XVII 10, 7; XXV 22, 2, 10.

[509] Sobre las múltiples interpretaciones de este verso, sin duda el más conocido de toda la obra de Terencio, cfr. H. D. JOCELYN, «*Homo sum: humini nil a me alienum puto* (Ter. Heaut. 77)», *Antichthon* 7 (1973), pp. 14-46; E. LEFÈVRE, *Terenz' und Menanders Heautontimorumenos*, Múnich, 1994, pp. 26-57.

modo la comunidad de las almas humanas hiere el afecto natural de todos, que no se halló en el teatro un hombre que no se sintiera próximo o prójimo de todos»[510]. En la misma línea de admiración preferente por Terencio, al que citan y comentan con mucha mayor frecuencia que a Plauto, según indicamos al hablar de la pervivencia del segundo, están Jerónimo y Ambrosio[511].

Para cerrar este rápido repaso de la pervivencia de Terencio en las fuentes antiguas de nuevo nos vamos a la obra de Sidonio Apolinar, que cita al comediógrafo, junto a otros grandes de la literatura latina, y al lado de Plauto, como maestro de la comedia: *et te, comica qui doces, Terenti* (*carm.* 23, 147), y en otro caso no tiene el menor reparo en colocarlo en pie de igualdad, en sus preferencias, con Virgilio (*carm.* 13, 36). Pero lo más sorprendente es la precisión con que nos indica en dos de sus cartas que la lectura de las comedias de Terencio sigue siendo texto básico para la educación de los jóvenes. En una carta al gramático Domiciano, que suele fecharse en los últimos días de junio del año 465, el obispo nos cuenta que hace un calor tremendo, y se imagina a Domiciano rodeado de sus discípulos, muertos de calor y de miedo, escuchando sus explicaciones del verso *Samia mihi mater fui*, verso que, aunque no nos lo dice, corresponde a *Eunuchus* 107. Más interesante si cabe es el hermoso comienzo de la carta IV 12, probablemente de fines del año 470, en que Sidonio nos cuenta de qué manera analiza y disfruta con su hijo las rasgos graciosos de la *Hecyra* de Terencio, y para que el discípulo pudiese entender mejor los recursos puestos en juego por el comediógrafo, tenía en las manos una obra de argumento semejante, los *Epitrepontes* de Menandro... *Legebamus pariter, laudabamus iocabamurque et, quae uota communia sunt, illum lectio, me ille capiebat...*[512].

VIII. Sobre la fortuna de Terencio en la Edad Media vamos a permitirnos reproducir los dos primeros párrafos del ya clásico estudio de

---

[510] Aug. *epist.* 155, 14 (*cui sententiae ferunt etiam theatra tota, plena stultis indoctisque, applausisse. Ita quippe omnium affectum naturaliter attigit societas humanorum animorum, ut nullus ibi hominum nisi cuiuslibet hominis proximum se esse sentiret*), trad. de L. Cilleruelo. Cfr. Paratore, *Teatr. lat.*, p. 162. Sin embargo, es conocida la prevención que tiene Agustín con relación a la lectura de autores paganos, sobre la cual resulta muy interesante H. Hagendahl, *Augustine and the Latin Classics*, 2 vols., Göteborg, 1967.

[511] Cfr. A. López Fonseca, «San Jerónimo, lector de los cómicos paganos: cristianos y paganos», cit.; P. Courcelle, «Ambroise de Milan face aux comiques latins», cit.

[512] «Leíamos juntos, la alabábamos, nos divertíamos y, lo que es el deseo común, a él lo cautivaba la lectura, a mí él...». Todavía existe en Sidonio Apolinar otra cita interesante de Terencio: en *epist.* VII 9, 19 incluye el verso 413 de *Adelphoe*, sin precisar autor ni obra, como si se tratase de un proverbio (*ut prouerbialiter loquar*).

Luis Gil *Terencio en España*...[513], que comienza ofreciendo una síntesis inmejorable de la fortuna del comediógrafo en la Europa medieval:

> A diferencia de Plauto, Terencio fue un autor relativamente bien conocido en la Edad Media, gracias sobre todo al hecho de haber sido propuesto en la escuela, ya desde el siglo I después de Cristo, como modelo de excelente latinidad. En el siglo IX la monja Rosvita escribió en el monasterio de Gandersheim seis comedias en prosa imitando el estilo del cómico y el de Boecio; el maestro Walther de Espira le cita entre sus autoridades. En el siglo XI Winrico, maestro de la escuela episcopal de Tréveris, le incluye en un canon de autores; Nokter Labeón traduce al alemán la *Andria*; Lamberto de Hersfeld demuestra en sus *Annales* haberle leído, junto con Virgilio y Horacio; y el florilegio conocido como *Compendium morale*, que se haría muy popular en traducciones a diversas lenguas vulgares, incluye dieciocho máximas suyas. En el siglo XIII, Dante, pese a sus vagas nociones del teatro latino, sitúa a Terencio en el Purgatorio; Petrarca denota tener cierta familiaridad con las comedias terencianas y las tragedias de Séneca; Boccaccio copia personalmente un Terencio completo que se conserva en la Biblioteca Laurenziana.
>
> Con todo, el conocimiento de Terencio es muy imperfecto. Pese a que gramáticos, como Rufino de Antioquia (siglo V) y Prisciano (principios del VI), habían descubierto que sus comedias están escritas en verso, en la Edad Media se desconocían los metros y su texto se copiaba de corrido como si fuera prosa. Perdida la tradición del teatro vivo, se ignoraba el verdadero sentido de la terminología teatral (p. e., lo que en realidad debía de entenderse por «comedia», «escena», etcétera). El propio Dante estimaba que la comedia y la tragedia eran formas de narrativa. La sentenciosidad de Terencio, unida al gusto de la época por la enumeración de autoridades y la formación de cánones de autores, hacía del comediógrafo un sabio o un filósofo cuyas opiniones se podían citar en pie de igualdad con las de los grandes escolarcas de la Antigüedad. Por último, la temática de sus comedias le había conferido la aureola de poeta amoroso, emparejándole con Ovidio (pp. 95-96).

De entre todos estos y otros nombres que de alguna manera mantienen vivo el nombre de Terencio, sin duda sobresale la canonesa de Gandersheim Rosvita, una de las más grandes escritoras de la Edad Media, autora de seis comedias, además de otras obras menos conocidas: *Gallicanus, Dulcitius, Calimachus, Abraham, Pafnutius* y *Sa-*

[513] L. GIL, «Terencio en España: del Medievo a la Ilustración», en *Estudios de humanismo y tradición clásica*, Madrid, 1984, pp. 95-125.

pientia. La persona y la obra de Rosvita ha despertado un enorme interés en nuestro tiempo, existiendo ya un buen número de ediciones y traducciones, así como abundantes estudios sobre su vida y su obra, sobre todo la dramática[514].

El nombre de Rosvita ha ido siempre unido al de Terencio, debido al hecho de que ella misma, al comienzo de una esclarecedora «*Praefatio*» escrita para sus seis dramas, se confesaba émula del comediógrafo latino, explicando la finalidad de su obra en términos que merece la pena recordar:

> *Plures inueniuntur catholici, cuius nos penitus expurgare nequimus facti, qui pro cultioris facundia sermonis gentilium uanitatem librorum utilitati praeferunt sacrarum scripturarum. Sunt etiam alii, sacris inhaerentes paginis, qui licet alia gentilium spernant, Terenti tamen fragmenta frequentius lectitant et, dum dulcedine sermonis delectantur, nefandarum notitia rerum maculantur. Vnde ego, Clamor Validus Gandeshemensis, non recusaui illum imitari dictando, dum alii colunt legendo, quo eodem dictationis genere, quo turpia lasciuarum incesta feminarum recitabantur, laudabilis sacrarum castimonia uirginum iuxta mei facultatem ingenioli celebraretur*[515].

Vemos, pues, que el modelo elegido por Rosvita no es casual: Terencio, según ella, cuenta con muchos lectores en los ámbitos cultos que conoce la canonesa, que alaba su estilo, pero desconfía de la bon-

---

[514] Recordaremos aquí tan sólo, entre otras ediciones de su obra, la de F. BERTINI, *Rosvita. Dialoghi drammatici*, Milán, 1986, con trad. it. y un prefacio de P. Dronke; la de L. ASTEY, *Hrotsvitha de Gandersheim, Los seis dramas*, México, 1990, con trad. esp.; la de M. GOULLET, *Hrotsvita, Théâtre*, París, 1999, con trad. fr.; la de X. C. SANTOS PAZ, *Rosvita de Gandersheim, Obra dramática*, A Coruña, 2000, con trad. gallega. Entre los estudios, A. L. HAIGHT, *Hroswitha von Gandersheim*, Nueva York, 1965; B. NAGEL, *Hrosvit von Gandersheim*, Stuttgart, 1965; P. DRONKE, «Hrotsvitha», en *Women Writers of the Middle Ages*, Cambridge, 1984, pp. 55-83 (trad. esp., Barcelona, 1995); F. BERTINI, «Rosvita la poetessa», en F. Bertini (ed.), *Medioevo al femminile*, Roma, 1989, pp. 63-95 (trad. esp., Madrid, 1991); M.ª M. RIVERA GARRETAS, *Textos y espacios de mujeres. Europa, siglos IV-XV*, Barcelona, 1990 (Rosvita, pp. 81-104); A. LÓPEZ, «Mujeres en busca de la palabra, desde Roma a nuestro mundo», *Flor. Il.* 10 (1999), pp. 163-186 (Rosvita, pp. 176-182); etcétera.

[515] «Se halla a muchos católicos que, a causa de la más refinada elocuencia del estilo, prefieren la inanidad de los libros paganos a la provechosa sustancia de la sagrada escritura: y nosotros mismos no podemos quedar completamente exceptuados de esto. Otros hay, además, adictos a la lectura de los textos sacros, que, si bien desprecian otras obras de los gentiles, leen sin embargo con mucha frecuencia las ficciones de Terencio, y, en tanto se deleitan con la suavidad de su estilo, se manchan con el conocimiento de cosas abominables. En consecuencia yo, la Voz Fuerte de Gandersheim, no he rehuido imitar, componiendo, a aquel cuya lectura tanto cultivan otros, a fin de que en el mismo género de composición en que se relataron las torpes impudicias de lascivas mujeres, según las capacidades de mis reducidos talentos sea enaltecida la pureza encomiable de algunas santas vírgenes» (trad. de L. Astey).

dad de sus contenidos: por ello, se propone imitarlo, a fin de conseguir, dentro del mismo género, obras ejemplares desde su punto de vista cristiano, moralmente muy riguroso.

Se ha señalado muchas veces que el influjo directo de las comedias de Terencio en las de Rosvita es más bien escaso, y desde luego inferior al de otros escritores, como Boecio o Prudencio, lo que no ha sido impedimento para que sea tema fundamental de estudio la influencia del comediógrafo latino en la religiosa sajona[516]. Pensamos nosotros, al igual que una autoridad como F. Bertini[517], sin que podamos ocuparnos aquí a fondo del tema, que el influjo de Terencio es mucho más amplio y profundo que el que puede deducirse de un análisis superficial de coincidencias literales: por encima de todo, la *humanitas* terenciana, que desde siglos antes había convertido al comediógrafo en preferido de los escritores cristianos, así como su innegable capacidad ejemplarizante, servían muy bien a la finalidad de esta mujer que se nos presenta, jugando con la traducción latina de su nombre sajón *Hrôthsuith*, como el *Clamor Validus Gandeshemensis*, empeñada en servirse de su obra para enseñar.

Pero Terencio no influye sólo en las comedias de Rosvita, sino también en las comedias latinas de los siglos XII y XIII. Ferruccio Bertini señala de qué manera ha cambiado nuestra información sobre este aspecto en los últimos decenios, en que una serie de investigaciones ha puesto de relieve que Terencio ha sido también fuente importante de estas comedias medievales, tanto desde el punto de vista de la lengua como del contenido[518]. Recuerda este investigador las aportaciones de A. K. Bate, S. Rizzo, A. Dessì Fulgheri, y sobre todo la demostración por S. Pittaluga[519] de importantes vestigios de comedias terencianas en la comedia anónima *Pamphilus*. El mismo autor estudia la presencia de Terencio en las comedias *Geta* de Vital de Blois y *Alda* de Guillermo de Blois, que también pone de relieve M. P. Pillolla en el *Geta* y en la *Aulularia* de Vital de Blois[520].

---

516 Cfr., entre otros, los trabajos de K. DE LUCA, «Hrotsvit's 'Imitation' of Terence», *Classical Folia* 27 (1973), pp. 89-102; C. E. NEWLANDS, «Hrotswitha's Debt to Terence», *TAPhA* 116 (1986), pp. 369-391; J. TARR, «Terentian Elements in Hrotsvit», en K. M. Wilson (ed.), *Hrotsvit of Gandersheim. Rara avis in Saxonia?*, Ann Arbor, 1987, pp. 55-62; M. GOULLET, *Hrotsvita, Théâtre*, París, 1999, pp. LXXVIII-LXXXI, etcétera.

517 Cfr., por ejemplo, «Terenzio nel *Geta* e nell'*Alda*», *Maia* 44 (1992), pp. 273-276, en p. 273.

518 F. Bertini, *art. cit.* en la nota precedente, p. 274.

519 S. PITTALUGA, «Echi terenziani nel *Pamphilus*», *Stud. Med.* 23 (1982), pp. 297-302.

520 M. P. PILLOLLA, «Presenze terenziane in Vitale de Blois», *Maia* 44 (1992), pp. 277-284. Del mismo modo M. Molina Sánchez señala certeramente que Terencio, muy leído en el Medievo, deja una clara huella en estas comedias, que sin embargo de entrada se pensarían más deudoras para con Plauto (en «La recepción de Plauto y Terencio en la comedia latina medieval», en A. Pociña y A. Rabaza (eds.), *Estudios sobre Plauto*, Madrid, 1998, p. 93).

En cuanto a la pervivencia de Terencio en el Renacimiento, se suele pensar que el descubrimiento en 1429 por Nicolás de Cusa de las doce comedias de Plauto desconocidas en la Edad Media, centró la atención de los humanistas y de los dramaturgos, lo cual sin duda es cierto, como explicamos en su lugar, con la consiguiente relegación de este Terencio que había tenido una vigencia mucho más fuerte hasta entonces, lo cual no resulta del todo verdadero. En efecto, casi por las mismas fechas, en 1433 Aurispa encuentra en Maguncia el *Commentum Terentii*, una obra que va a despertar enorme interés como guía de lectura de la comedias. Unas décadas más tarde, la abundancia de ediciones que siguen a la *princeps*[521] es la muestra más objetiva de que Terencio tiene plena vigencia en las universidades y las escuelas. Así, por ejemplo, conocemos con toda precisión su puesto fundamental en la programación de los estudios de latín en la Universidad de Salamanca, si bien a veces con no excesiva devoción por parte del alumnado[522], y en general en toda Europa[523].

De este modo, y para no repetir aquí datos que pueden leerse en trabajos especializados de fácil acceso, recordaremos que el influjo de Terencio es comparable al de Plauto, si bien en un grado quizá un poco inferior, en el teatro latino de los humanistas y en los creados paralelamente en las lenguas europeas, así como en el teatro de los jesuitas. En España se percibe su huella en *La Celestina*[524], en Juan del Encina[525], en Bartolomé de Torres Naharro, en Lope de Rueda.

Más tarde, pese a la indudable decandencia del influjo de los comediógrafos latinos en el teatro español, paralelo a la postura siempre recordada de Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias*, todavía puede seguirse la huella del teatro terenciano en el propio Lope, en *La guardia cuidadosa* y *La isla bárbara*; en Miguel de Cervantes, en *La fuerza de la sangre* y en *La ilustre fregona*; pero sobre todo en Juan Ruiz de Alarcón. El notable influjo de Terencio en este último ha sido bien estudiado; L. Rubio lo resume en estas acertadas palabras:

---

521 Cfr. L. Rubio, *P. Terencio Afro, Comedias*, vol. I, p. LXXII: «La *princeps* apareció en Estrasburgo en 1470. Le suceden unas cuantas más en los diversos países europeos dentro del mismo siglo XV; muchas de ellas, verdaderas obras de arte, pueden verse todavía en las magníficas colecciones de incunables de nuestras bibliotecas. A partir del año 1500 hemos podido contar más de 350 ediciones o reediciones de Terencio». Cfr. también las importantes explicaciones, sobre ediciones españolas de Terencio, en L. Gil, «Terencio en España...», cit., pp. 105 ss.

522 Cfr. L. Gil, «Terencio en España..., cit. p. 99; M. J. FRAMIÑÁN, «Vestigios de Terencio en el primer teatro castellano», *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Salamanca, 1994, vol. I, pp. 343-358, esp. pp. 347-349.

523 Cfr. la gran documentación aducida por L. Gil, «Terencio en España...», cit., p. 101 ss.; E. J. Webber, «The literary reputation of Terence and Plautus in Medieval and Pre-Renaissance Spain», cit., esp. pp. 200-202.

524 M. MENÉNDEZ PELAYO, *Orígenes de la novela*, Madrid, 1941, vol. III, pp. 292 ss.; F. CASTRO GUISASOLA, *Observaciones sobre las fuentes literarias de La Celestina*, Madrid, 1973.

525 Cfr. M. J. Framiñán, «Vestigios de Terencio en el primer teatro castellano», cit., *passim*.

Pero el Terencio de nuestra literatura es indadablemente J. Ruiz de Alarcón. Este mejicano presenta notables analogías con el autor latino, incluso en su biografía: ambos escritores vieron sus éxitos seriamente comprometidos por encarnizados enemigos que nunca perdieron ocasión de zaherirlos y vejarlos. Alarcón es nuestro Terencio por la profunda intención moral y por la urbanidad ática (Menéndez y Pelayo); lo es por el acierto en la pintura de los caracteres y la universalidad de los pensamientos; lo es, en fin, por la distinción, sobriedad y pureza de su lengua. La obra maestra de Alarcón, *La verdad sospechosa*, debe a Terencio parte de su estructura, de sus tipos y situaciones[526].

IX. Tal como hemos hecho en el caso de las comedias de Plauto, sólo de una manera muy general daremos algunas indicaciones básicas sobre la tradición manuscrita de las terencianas. Como punto de partida recordaremos las palabras iniciales de su editor en la Colección Hispánica, el profesor Lisardo Rubio:

> Frente a la pobreza de la tradición plautina, el editor de Terencio dispone de una riqueza extraordinaria de materiales: un manuscrito en mayúsculas intacto y casi completo, al revés de lo que sucede con el lamentable ambrosiano plautino; una serie cada día más numerosa de códices en minúscula; un comentario extenso, seguro y penetrante sólo comparable al de Servio para Virgilio; en fin, innumerables citas de diversos autores y gramáticos[527].

En tan breve párrafo quedan sintentizadas las notas fundamentales de la tradición terenciana, y nuestra labor consistirá tan sólo en ofrecer algunas precisiones sobre sus aspectos principales.

En primer lugar, resulta indudable que la característica más llamativa de la tradición terenciana es la enorme riqueza de manuscritos, que se corresponde sin duda a esa enorme difusión de que gozan las comedias, a finales del mundo antiguo y en los primeros siglos de la Edad Media, debido a su carácter de libro escolar y a su aceptación por los escritores cristianos, menos recelosos con Terencio que con Plauto. Así es, en efecto, y lo prueba muy bien el número de manuscritos: J. R. Bravo nos recuerda[528] que un estudioso de la categoría de

---

[526] L. Rubio, *op. cit.*, pp. LVIII-LIX; cfr. también E. Pérez, «La influencia de Plauto y Terencio en el teatro de Ruiz de Alarcón», *Hispania* 11 (1928), pp. 131-149; Á. Sánchez-Lafuente Andrés, «La influencia de Terencio en la literatura española: algunas muestras», *Actas del VIII Congr. Esp. de Estudios Clásicos*, Madrid, 1994, vol. III, pp. 573-578, esp. pp. 575 s.

[527] L. Rubio (ed.), *P. Terencio Afro, Comedias*, vol. I, Barcelona, 1957, pp. LIX-LX.

[528] J. R. Bravo (ed.), *Terencio, Comedias*, cit., p. 105, nota 354.

M. D. Reeve habla de 650 manuscritos de Terencio[529], mientras que C. Villa incrementa el cómputo hasta 732, si bien algunos muy fragmentarios[530]; dentro de esta abundancia sorprendente, queremos resaltar nosotros que L. Rubio señala la existencia en bibliotecas españolas de nada menos que 28 códices, sobre los que advierte (año 1957): «Todos están por colacionar y algunos, incluso, por catalogar»[531]; precisamente su edición presenta como novedad a destacar algunas lecturas basadas en el mejor de ellos, el *codex Escurialensis S. III. 23*, del siglo XI, que colacionó el propio Rubio, asignándole en el aparato crítico de su edición de Terencio la letra *e*; según indica el ilustre latinista, pertenece al grupo γ de los códices de Terencio.

El manuscrito en mayúsculas es el *Vaticanus Latinus 3226* (notado en las ediciones con la sigla *A*), más conocido por el nombre de *codex Bembinus*, del nombre de su antiguo poseedor, Ricardo Bembo (hacia el año 1500), padre del famoso cardenal y hombre de letras Pietro Bembo, que lo heredó de aquél. La mayoría de los estudiosos lo datan a finales del siglo IV o principios del V, aunque no ha faltado quien retrasa su fechación en un siglo. Escrito en capitales, no separa las palabras, pero sí los versos, de los que incluye 25 en cada página. Por pérdida de páginas falta *Andria* casi completa (en concreto los vv. 1-888), los primeros versos de *Hecyra* (vv. 1-37), y los últimos de *Adelphoe* (vv. 915-997). Presenta numerosas correcciones, debidas a dos manos distintas, la del propio copista del manuscrito (A^1), y otra algo posterior (A^2). Las comedias aparecen en el siguiente orden: *Andr., Eun., Haut., Phorm., Hec., Ad.*; según hemos señalado al hablar de la cronología de las comedias, corresponde a la colocación de las seis obras en correspondencia con la llamada fechación «ordinal». El *Bembinus*, en fin, es unánimemente reconocido como el mejor manuscrito de Terencio.

La segunda familia, formada por todos los demás códices, constituye la llamada «recensión caliopiana»; está constituida por una serie abundante de códices de edad carolingia o posterior, que provendrían de una edición de Terencio cuidada en el siglo V por un sabio del Renacimiento bizantino llamado Calliopius. Se registran en su conjunto por medio de una Σ, pero a su vez se subdividen en tres

---

[529] M. D. Reeve, «Terence», en L. D. Reynolds, *Texts and Transmission. A Survey of the Latin Classics*, cit., (pp. 412-420), p. 412.

[530] C. VILLA, *La «Lectura Terentii» I: Da Ildemaro a Francesco Petrarca*, Padova, 1984, pp. 295 ss.

[531] *Op. cit.*, pp. LXIX-LXXII. El propio Rubio, en *Catálogo de los manuscritos clásicos latinos existentes en España*, Madrid, 1984, recoge 27 mss. de *Comoediae*, 2 de Excerpta, y 4 del *Commentum Terentii* de Donato. Cfr., también, E. J. WEBBER, «Manuscripts and Early Printed Editions of Plautus and Terence in Spain», *Romance Philology* 11 (1957-1958), pp. 29-39.

subgrupos, a los que se asignan las letras γ, δ y μ, siendo fundamentales para nuestras ediciones los dos primeros, puesto que μ agrupa manuscritos muy contaminados. Una de las diferencias más llamativas entre los manuscritos de los dos subgrupos principales consiste en las sensiblemente diferentes ordenaciones de las comedias, que son de este modo:

mss. δ: *Andr. Ad. Eun. Phorm. Haut. Hec.*
mss. γ: *Andr. Eun. Haut. Ad. Hec. Phorm.*

Por otra parte, se considera que el grupo δ representa mejor la recensión original, mientras que el grupo γ ha sufrido una revisión de época posterior; otra diferencia notable estriba en el hecho de que algunos manuscritos de este grupo están ilustrados[532].

De acuerdo con la clasificación que presenta la edición de J. Marouzeau[533], ésta es la lista de los manuscritos fundamentales para una edición crítica de Terencio:

I
A Bembinus (Vatic. 3226), fin. del s. IV o princ. del V.

II Recensión caliopiana:

1. Rama δ
D Victorianus (Florencia, *Laurent.* XXXVIII 24), s. X.
G Decurtatus (Vatic. 1640), s. XI.
V Vindobonensis (Viena, Cod. phil. 263), s. X.
L Lipsiensis (Leipzig, Stadtbibl. Rep. I, 4, 37), s. X.
p Parisinus (París, *Parisinus* 10304), s. XI.

2. Rama γ
P Parisinus (París, Bibl. Nation. 7899), s. IX.
C Vaticanus (Vatic. 3868), s. IX.
B Basilicanus (Vatic. H 79), copia directa de C.
F Ambrosianus (Ambr. H 75 inf.), s. X.
Y Parisinus 7900 (Bibl. Nation.), s. X.
O Dunelmensis (de Durham, Oxford, Bodleian Libr. 2, 3), s. XII.
η *Einsidlensis I* (Bibl. Monast. Einsid. 362), s. X.

---

[532] Cfr. J. N. GRANT, «Γ and the Miniatures of Terence», *CQ* 67 (1973), pp. 88-103.

[533] J. MAROUZEAU (ed.), *Térence*, tome I, París, 1979 (1942), pp. 70-75; seguimos la ordenación de este editor tan sólo porque resulta más clara que las de otras ediciones, como pueden ser la Oxoniense de Kauer y Lindsay, o la Hispánica de Rubio.

ε *Einsidlensis II* (Bibl. Monast. Einsid. 362), s. x.
ν *Valentiennensis* (Bibl. Valenciennes 448 [220]), s. xi.

Después de la enorme riqueza de manuscritos, señalaba Rubio como elemento importante en la tradición textual de Terencio la existencia de un «comentario extenso, seguro y penetrante», refiriéndose obviamente al *Commentum Terenti* de Elio Donato a todas las comedias, exceptuando *Heautontimorumenos*, editado por Wessner, junto con el comentario de Eugrafio[534]. Marouzeau pone de relieve la utilidad indudable, sobre todo del comentario de Donato, para establecer el texto crítico de Terencio, pero utilizándolo con precaución, después de separar «le Donat authentique et les additions parasites»[535].

Queda, por último, la abundantísima lista de citas, explicaciones, glosas, realizadas por un número muy crecido de escritores desde el siglo I a.C. hasta el final del mundo antiguo. Marouzeau presenta una lista de los mismos, ponderando los beneficios que pueden derivarse de su empleo en la constitución del texto, teniendo siempre presente el valor de cada uno de ellos[536].

Bibliografía: H. MARTI, «Terenz 1909-1959», *Lustrum* 6 (1961), pp. 114-238; *Id.*, «Addenda zu Terenz 1909-1959», *Lustrum* 8 (1963), pp. 244-264; L. PERELLI, «Rassegna di studi terenziani (1968-1978)», *BStudLat* 9 (1979), pp. 281-351; S. M. GOLDBERG, «Scholarship on Terence and the fragments of Roman comedy. 1959-1980», *CW* 75 (1981-1982), pp. 77-115; G. CUPAIUOLO, *Bibliografia Terenziana (1470-1983)*, Nápoles, 1984; G. CUPAIUOLO, «Supplementum Terentianum», *BStudLat* 22 (1992), pp. 32-57; M. LENTANO, «Quindici anni di studi terenziani. Parte I: studi sulle commendie (1979-1993)», *BStudLat* 27 (1997), pp. 497-564; M. LENTANO, «Quindici anni di studi terenziani. Parte II: tradizione manoscritta ed esegesi antica (1979-1993)», *BStudLat* 28 (1998), pp. 78-104.

---

[534] P. WESSNER (ed.), *Aeli Donati quod fertur Commentum Terenti*, Leipzig, 3 vols., 1902-1908. Cfr. L. Rubio, ed. de las *Comedias*, p. LIII: «De la serie citada sólo han llegado hasta nosotros los comentarios de Donato y Eugrafio. Este último tiene escasa utilidad para nosotros; es fundamentalmente una anotación minuciosa de las figuras y aplicaciones retóricas que el gramático descubre en la lectura de Terencio. Eugrafio aprovechó los trabajos anteriores de Evancio y Donato. El comentario de Donato es una preciosa fuente de información, sobre todo para estudiar la relación de Terencio con sus modelos griegos, cuyo texto original nos refiere el comentarista frente a la adaptación latina correspondiente. También señala los gestos apropiados de los actores y trata cuestiones gramaticales y etimológicas. Desgraciadamente este comentario nos ha llegado con interpolaciones de importancia que la erudición moderna trata de desenmascarar para establecer el texto genuino de Aelio Donato».

[535] J. Marouzeau (ed.), *Térence*, cit., p. 97.

[536] *Op. cit.*, pp. 95-98.

Ediciones o. completas: K. DZIATZKO, Lipsiae, 1884; R. KAUER y W. M. LINDSAY, Oxonii, Bibl. Oxoniensis, 1926; J. SARGEAUNT, Londres - Cambridge Mass., Loeb (con trad. inglesa), 2 vols., 1912-1913; J. MAROUZEAU, París, Coll. Budé (con trad. francesa), 3 vols., 1942-1949; J. COROMINES y P. COROMINES, Barcelona, Col. Bernat Metge (con trad. catalana), 4 vols., 1936-1960; L. RUBIO, Barcelona, Col. Hispánlca (con trad. castellana), 3 vols., 1957-1966; J. R. BRAVO, Madrid, Ediciones Cátedra, 2001 (con trad. castellana).

Traducciones españolas completas: a) castellano: P. SIMÓN ABRIL, Zaragoza, 1577 (reeditada, y modernizada, en diversas ocasiones hasta nuestro tiempo); L. RUBIO, Barcelona, Col. Hispánica, 1957-1966; J. R. BRAVO, Madrid, Ediciones Cátedra, 2001; b) catalán: J. COROMINES y P. COROMINES, Barcelona, Bernat Metge, 1936-1960. *Comedias sueltas*: cfr. A. POCIÑA, «Problemas de traducción y adaptación de la comedia latina», *Florentia Iliberritana* 3 (1992), pp. 517-539.

Léxico: P. MCGLYNN, *Lexicon Terentianum*, 2 vols., Londres-Glasgow, 1963-1967.

Estudios: C. DZIATZKO, «Über die Terentianischen Didaskalien», *RhM* n. s. 20 (1865) 570-598; 21 (1866), pp. 64-92; C. CONRADT, *Die metrische Composition der Komödien des Terenz*, Berlín, 1876; P. FABIA, *Les prologues de Térence*, París, 1888; R. SABBADINI, «Il commento di Donato a Terenzio», *SIFC* 2 (1894), pp. 1-134; H. BLÉRY, *Syntaxe de la subordination dans Térence*, París, 1909 (Roma, 1965); G. NORWOOD, *The Art of Terence*, Oxford, 1923 (Nueva York, 1965); G. JACHMANN, *Die Geschichte des Terenztextes im Altertum*, Basel, 1924; R. C. FLICKINGER, «A study of Terence's prologues», *PhQ* 6 (1927), pp. 235-269; J. T. ALLARDICE, *Syntax of Terence*, Londres, 1929; R. C. FLICKINGER, «Terence and Menander», *CJ* 26 (1930-1931), pp. 676-694; N. TERZAGHI, *Prolegomeni a Terenzio*, Turín, 1931 (Roma, 1965); G. JACHMANN, «P. Terentius Afer», *RE* V A 1 (1934) cols. 598-650; R. BLUM, «Studi Terenziani: didascalie e prologhi», *SIFC* 13 (1936), pp. 106-116; L. GESTRI, «Studi Terenziani», *SIFC* 13 (1936), pp. 61-105; 20 (1943), pp. 1-58; 23 (1949), pp. 153-178; J. ANDRIEU, *Étude critique sur les sigles de personnages et les rubriques de scène dans les anciennes éditions de Térence*, París, 1940; E. REITZENSTEIN, *Terenz als Dichter*, Amsterdam, 1940; W. Beare, «The life of Terence», *Hermathena* 59 (1942), pp. 20-29; F. ARNALDI, *Da Plauto a Terenzio: Il Terenzio*, Nápoles, 1947; W. BEARE, «Terence, an original dramatist in Rome», *Hermathena* 71 (1948), pp. 64-82; G. D'ANNA, «Sulla vita Suetoniana di Terenzio», *RIL* 89 (1956), pp. 31-46; M. BROZEK, «De *Vita Terentii* Suetoniana», *Eos* 50 (1959-1960), pp. 109-126; H. B.

MATTINGLY, «The Terentian Didascaliae», *Athenaeum* 37 (1959), pp. 148-173; M. BROZEK, «De fabularum Terentianarum ordinibus variis», *Eos* 51 (1961), pp. 79-84; O. BIANCO, *Terenzio. Problemi e aspetti dell'originalità*, Roma, 1962; H. B. MATTINGLY, «The chronology of Terence», *RCCM* 5 (1963), pp. 12-61; E. LEFÈVRE, *Die Expositionstechnik in den Komödien des Terenz*, Darmstadt, 1969; B. A. TALADOIRE; *Térence. Un théâtre de la jeunesse*, París, 1972; E. LEFÈVRE (ed.), *Die römische Komödie: Plautus und Terenz*, Darmstadt, 1973; J. PERELLI, *Il teatro rivoluzionario di Terenzio*, Florencia, 1973; W. STEIDLE, «Menander bei Terenz», *RhM* 116 (1973), pp. 303-347 y 117 (1974), pp. 247-276; K. BÜCHNER, *Das Theater des Terenz*, Heidelberg, 1974; W. G. ARNOTT, *Menander, Plautus, and Terence*, Oxford, 1975; L. CICU, «L'originalità del teatro di Terenzio alla luce della nuova estetica e della politica del circolo scipionico», *Sandalion* 1 (1978), pp. 73-121; G. FOCARDI, «Lo stile oratorio nei prologhi terenziani», *SIFC* 50 (1978), pp. 70-89; D. GILULA, «Menander's XOROY, and where not to find it in Terence», *Latomus* 39 (1980) 694-701; A. BLANCHARD, *Essai sur la composition des comédies de Ménandre*, París, 1983, pp. 181-273; S. M. GOLDBERG, «Terence, Cato, and the rhetorical prologue», *CPh* 78 (1983), pp. 198-211; W. G. ARNOTT, «Terence's Prologues», en F. Cairns (ed.), *Papers of the Liverpool Latin Seminar, Fith Volume 1985*, Liverpool, 1986, pp. 1-7; J. N. GRANT, *Studies in the Textual Tradition of Terence*, Toronto, 1986; S. M. GOLDBERG, *Understanding Terence*, Princeton, 1986; D. GILULA, «Th first realistic roles in European theatre: Terence's prologues», *QUCC* n. s. 33 (1989), pp. 95-106; G. GUASTELLA, *La contaminazione e il parassita. Due studi su teatro e cultura romana*, Pisa, 1989; G. CUPAIUOLO, *Terenzio. Teatro e società*, Nápoles, 1991; G. CALBOLI, «Zur Hellenisierung Roms: Cato und Terenz», *WS* 106 (1993), pp. 69-83; A. POCIÑA, «L'evolution vers le Ménandrisme. De la perte progressive d'originalité dans la comédie latine», en AA. VV., *Panorama du théâtre antique*, *Cahiers du GITA* 9 (1996), pp. 119-131; A. LÓPEZ y A. POCIÑA, *Estudios sobre comedia romana*, Fráncfort, 2000; J. R. BRAVO, «Introducción» a *Terencio, Comedias*, Madrid, 2001; E. LEFÈVRE, «P. Terentius Afer», in W. Suerbaum (ed.), *Handbuch der lateinischen Literatur der Antike I. Die archaische Literatur*, Múnich, 2002, pp. 232-254; P. KRUSCHWITZ, *Terenz*, Hildesheim, 2004; A. POCIÑA; B. RABAZA y M. DE F. SILVA (eds.), *Estudios sobre Terencio*, Granada, 2006 (no recogido en este libro).

LUSCIO LANUVINO. JUVENCIO. VATRONIO

Alrededor de Terencio desarrollaron su actividad como autores de comedias otras figuras, muchas veces en competición y polémica

con él[537], cuya huella quedó borrada, como suele ocurrir, por la superioridad de la obra de aquél y por el paso del tiempo. De ellos, poseemos una cierta información acerca de Luscio Lanuvino, y poco más que los nombres de Juvencio y de Vatronio.

Luscio Lanuvino[538]

El comediógrafo Luscio Lanuvino se procuró un pequeño espacio en la historia de la comedia latina gracias a su oposición y a sus enfrentamientos dialécticos con Terencio; en efecto, es éste quien nos proporciona algunos datos interesantes sobre su enemigo, precisamente en los lugares en que da cuenta de las diferencias entre ambos. Ya en el prólogo de *Andria* (vv. 4-7), su primera comedia, Terencio nos indica que se ha visto obligado a responder a los ataques de un *maleuolus uetus poeta,* que el comentario de Donato precisa que se trata de Luscio[539]. Según ya hemos tenido ocasión de notar, los prólogos de todas las comedias terencianas, a excepción de los dos de *Hecyra*, están orientados en buena parte a responder a las acusaciones sobre todo de Luscio, calificado en diversas ocasiones de *uetus* y *maleuolus*[540], pero nunca aludido por su nombre propio, no sabemos si con el fin de acentuar el desprecio que le merecía a Terencio, o para no arriesgarse a sufrir una demanda por injurias producidas desde el escenario, claramente tipificada en el derecho romano.

Luscio Lanuvino acusa a Terencio de *contaminatio* en dos ocasiones[541]. Otra de las acusaciones es la de haber plagiado a poetas latinos precedentes[542]. Le reprocha también algunos defectos de estilo[543], y, además, el que colaboren con él en la composición de sus comedias *homines nobilis*[544]. Las respuestas de Terencio a estas acusaciones de Luscio nos dan buena idea del modo de tratar la comedia

---

[537] Son los poetas a los que alude Terencio, por prudencia en forma anónima, en sus prólogos, presentándolos como enemigos suyos (*maleuoli, Ad.* 15; *Heaut.* 16, *aduorsarii, Ad.* 2), o simplemente refiriéndose a ellos con pronombres en empleo sin duda despectivo (*illi, Ad.* 17; *isti, Andr.* 15, 21), de entre los cuales destaca con personalidad propia Luscio Lanuvino, según veremos a continuación.

[538] Cfr. Ribbeck, *Com.* pp. 96-98; M. R. Posani, «La figura di Luscio Lanuvino e la sua polemica con Terenzio», *Rendiconti della Accademia d'Italia* 7 (1943), pp. 151-162; Bardon, *Lit. inc.*, I pp. 47-49; Beare, *Esc. rom.*, pp. 96-98; Paratore, *Teatr. lat.*, pp. 157-160; P. Grimal, «L'ennemi de Térence, Luscius de Lanuvium», *Comptes Rendus de l'Academie des Inscriptions et Belles Lettres*, París, 1970, pp. 281-288.

[539] Donat. *comm. ad Eun.* 7.

[540] Cfr. *Andr.* 6-7; *Heaut.* 22; *Phorm.* 1; *Hec.* 15.

[541] Ter. *Andr.* 16; *Heaut.* 16 ss.

[542] Ter. *Eun.* 23 ss.; *Ad.* 12 ss.

[543] Ter. *Phorm.* 5.

[544] Ter. *Ad.* 15 ss.

este último. A la acusación de *contaminare fabulas*, responde Terencio afirmando que prefiere emular la *neglegentia*, el tratamiento libre de los originales griegos, puesta en práctica por sus predecesores más ilustres en el teatro romano, a la *obscura diligentia*, la exactitud sin relieve, de Luscio Lanuvino y otros (*Andr.* 15 ss.). En el mismo sentido, responde Terencio con su crítica del modo de comportarse Luscio con respecto a los originales griegos: *qui bene uortendo et easdem scribendo male / ex Graecis bonis Latinas fecit non bonas* (*Eun.* 7-8), lo cual nos presenta al «viejo poeta» como un traductor exacto y puntual de comedias griegas, pero hasta el punto de convertirlas a un latín malo. Por otra parte, resulta obvio que Luscio, en ese deseo de seguir puntualmente a sus originales griegos, renuncia por completo a todo intento de reescritura de los mismos, o lo que es lo mismo, a la más pequeña nota de originalidad, en contra de lo que habían hecho los ya clásicos Nevio y Plauto, y lo que en su tiempo estaba haciendo Terencio.

Partiendo, pues, de los términos en que nos es conocida la polémica entre Terencio y Luscio, E. Paratore perfila de forma acertada una imagen de Luscio Lanuvino marcada por estas características: 1) fiel y oscuro adorador de Menandro, que no permitía que en la reelaboración de una comedia suya se incluyese nada procedente de otra; 2) fiero enemigo de cualquier tipo de *contaminatio;* 3) ligado de forma estricta a sus modelos; 4) tenía un estilo rebuscado, opuesto al fluido de Terencio; 5) mantenía en sus títulos la forma del original griego[545]. Todas estas características son, como indica el propio Paratore, propias del estilo de Cecilio Estacio, del que habremos de ver, por lo tanto, en Luscio Lanuvino un oscuro epígono: en efecto, no debe olvidarse que Volcacio Sedígito, que colocaba a Cecilio como primero de los cómicos latinos, relegaba a Luscio al puesto noveno, prácticamente el último de su canon[546].

Pasando ya a la obra de Luscio Lanuvino, la indicación más explícita se encuentra en cinco versos del Prólogo del *Eunuchus* terenciano:

> *Idem Menandri Phasma nunc nuper dedit,*
> *atque in Thesauro scripsit causam dicere*
> *prius unde petitur aurum qua re sit suom,*
> *quam illic qui petit unde is sit thensaurus sibi*
> *aut unde in patrium monumentum peruenerit*[547] (*Eun.* 9-13).

---

[545] Paratore, *Teatr. lat.*, p. 158.

[546] En Gell. XV 24.

[547] «Él mismo hace poco representó *El fantasma* de Menandro, y en *El tesoro* introdujo a un demandado que expone primero su defensa, diciendo por qué razón es suyo el oro, antes de que el demandante diga cómo es suyo el tesoro o de dónde vino a dar a la tumba paterna.»

En cuanto a la comedia *Phasma (El fantasma)* conocemos las líneas básicas del argumento gracias a Donato (*ad Eun.* 9), consistente en el recurso cómico de un personaje, en este caso una muchacha, que cruza de una casa a otra por medio de un hueco hecho en el muro, lo que ocasiona el equívoco de que un muchacho, enamorado de ella, la considere un fantasma, hasta que el descubrimiento de la realidad del asunto propicia el esperado desenlace feliz. El prólogo terenciano llama a esta comedia de Luscio Lanuvino simplemente *Menandri Phasma*, y, en efecto, existió una comedia Φάσμα del cómico griego, de la que un pergamino de San Petersburgo (*PPetr. Graec. 388*, siglo IV d.C.) y un papiro de Oxirrinco (*POxy. 2825*, siglo I d.C.) nos han conservado en torno a ciento cincuenta versos[548]; de su versión latina, representada poco antes del *Eunuchus* de Terencio (161 a.C.), no nos queda ningún resto.

Por lo que se refiere a *Thesaurus*, en la comedia griega sabemos de la existencia de obras con el título Θησαυρός de nada menos que siete dramaturgos, entre ellos la gran tríada de la comedia Néa, Menandro, Dífilo y Filemón; la comedia de Filemón había sido utilizada ya por Plauto como modelo para su *Trinummus;* por ello, suele admitirse con toda verosimilitud que Luscio Lanuvino habría utilizado para la suya la escrita por Menandro, conservando el título del original griego. También en este caso conocemos el argumento gracias a Donato (*ad Eun.* 10): un joven, que había arruinado el patrimonio familiar, envía a un esclavo a la tumba de su padre para cumplir un deseo que había manifestado en su testamento: que depositasen en ella unos alimentos al cumplirse el décimo aniversario de su muerte; para abrir la tumba el esclavo es ayudado por un viejo avaro, que había comprado al joven el terreno donde estaba, y que decide quedarse con un tesoro que encuentran en el interior del sepulcro, sosteniendo que le pertenece por ser dueño del terreno. El joven reclamaba legalmente el tesoro, y aquí entra la crítica de Terencio, según el cual Luscio Lanuvino hacía exponer sus razones antes al demandado que al demandante... Al discurso de aquél corresponden los únicos dos versos que nos quedan de la obra.

Tenemos, pues, un seguidor puntual de Menandro, al que Terencio, además de traductor exacto pero falto de elegancia, acusa de incongruencias tales como ésta que acabamos de ver, o el poner en escena a un joven que dice ver a una cierva acosada por unos perros que le implora socorro (*Phorm.* 6-9), o el presentar a un *seruus currens* que va por una calle mientras la gente normal se aparta para cederle el paso (*Heaut.* 30-32)... Defectos argumentales a los que el público romano no debía de prestarles demasiada atención, como demuestra el propio

---

[548] Cfr. la versión esp. de P. BÁDENAS DE LA PEÑA (ed.), *Menandro, Comedias*, Madrid, 1986, pp. 507-517.

Terencio cuando nos advierte (*Phorm.* 9-10) que el estreno de la comedia en que ocurría el caso extraordinario de la cierva llorando fue un éxito, aunque él se lo achaca al actor, no al autor o a su obra.

Los escritores latinos ignoran por completo a Luscio Lanuvino, si exceptuamos a Volcacio Sedígito que, como ya hemos señalado, lo colocaba en el puesto noveno de su canon de los diez mejores comediógrafos latinos: *nono loco esse facile facio Luscium*[549]. Tampoco los gramáticos imperiales utilizaron en sus obras versos de las comedias de Luscio, que de este modo llega hasta nuestro tiempo como un oscuro dramaturgo, representante destacado de un grupo de cómicos contemporáneos de Terencio, que, pese a las críticas que éste les dirige, ven sus obras llevadas a la escena, en ocasiones (si no siempre) con éxito. El triunfo de esos malos adaptadores, como los califica Terencio, los ataques que ante el público se hacen entre sí los comediógrafos, el interés con que el público los seguía, son muestra incuestionable del favor con que cuenta todavía la comedia *palliata* hacia la mitad del siglo II a.C.

Juvencio[550]

Prácticamente todo es inseguro en nuestro conocimiento de este comediógrafo[551], al que se atribuye, sin plena seguridad, una comedia titulada *Anagnorizomene (La reconocida)*, con un sólo verso, y muy contados fragmentos de procedencia incierta. El argumento de su comedia presentaría el tema bien conocido de la anagnórisis, tan frecuente en la Néa, y el título, griego, corresponde a la costumbre normalizada a partir de Cecilio Estacio, presente como hemos visto en Terencio y en Luscio Lanuvino. En cuanto al fragmento que conservamos, sin duda es interesante, y estamos de acuerdo con Bardon en que resulta «d'une frénétique vigueur»[552], con esa llamativa cascada de siete imperativos pronunciados sin interrupción:

Quod potes, sile cela occulta tege tace mussa mane[553].

Sin embargo, ni siquiera queda libre de dudas su atribución a Juvencio.

---

549 En Gell. XV 24.

550 Cfr. E. Diehl, s. v. «3) Iuventius», *RE* X 2 (1919) col. 1362; Ribbeck, *Com.*, pp. 49-50; Bardon, *Lit. inc.*, I, pp. 49-50.

551 Apenas tenemos sobre él más que dos alusiones de tipo gramatical hechas por Varrón (Varro, *ling.* VI 50; VII 65), otra de Aulo Gelio (XVIII 12, 2) y dos citas de gramáticos, no exentas de problemas (cfr. Ribbeck, *Com.*, pp. 94-96).

552 Bardon, *Lit. inc.*, I, p. 49.

553 «Todo lo que puedas, silénciate, escóndete, ocúltate, desaparece, cállate, cierra la boca, espera.»

Vatronio[554]

Tan sólo un deseo de exhaustividad nos mueve a incluir aquí, siguiendo a H. Bardon, a Vatronio, autor de una comedia titulada *Burra (La pelirroja)*, según una noticia conservada en un fragmento del glosógrafo Pseudo-Plácido[555]. A tan pobre información añadiremos que Πύρρα era el título de una comedia de Dífilo y, por lo tanto, posible modelo de esta latina.

Ediciones: Ribbeck, *Com.*, pp. 94-98, 131.

Estudios: Bardon, *Lit. inc.*, I, pp. 47-50; Beare, *Esc. rom.*, pp. 96-98; Paratore, *Teatr. lat.*, pp. 157-158; E. Lefèvre, «Luscius Lanuvinus», en W. Suerbaum (ed.), *Handbuch der lateinischen Literatur der Antike I. Die archaische Literatur*, Múnich, 2002, pp. 254-255.

Turpilio. Autores posteriores de *palliata*

Turpilio[556]

Nada sabemos acerca de la vida de Turpilio, el último comediógrafo de profesión en la historia de la *palliata*. El único dato biográfico digno de crédito nos lo proporciona la *Crónica* de Jerónimo, según la cual, en el año 104 o 103 a.C. «el cómico Turpilio muere muy viejo en Sinuesa»[557]; en cambio carecen de todo apoyo antiguo las referencias que da el humanista italiano Petrus Crinitus (Pietro Ricci, 1465-1505), según el cual nuestro comediógrafo se habría llamado Sextus Turpilius, habría sido amigo de Terencio y alguna vez se habrían representado comedias de ambos durante los mismos juegos[558]; podemos conjeturar, desde luego, que si murió en edad

[554] Cfr. Ribbeck, *Com.*, p. 31; Bardon, *Lit. inc.*, I, p. 50.

[555] *Corp. Gloss. Lat.* 5, 8, 20: *Burrae Vatroniae, fatuae ac stupidae, a fabula quadam Vatroni auctoris, quam Burra inscripsit, uel a meretrice Burra.*

[556] Cfr. E. Bigott, s. v. «7) Sextus Turpilius», *RE* VII A 2 (1943), cols. 1428-1430; Ribbeck, *Com.*, pp. 98-131; L. Rychlewska (ed.), *Turpilii comici fragmenta*, Leipzig, 1971; Bardon, *Lit. inc.*, I, pp. 135-138; Beare, *Esc. rom.*, pp. 98-99; Paratore, *Teatr. lat.*, pp. 160-161.

[557] Hier. *Chron.* p. 148 Helm: *Turpilius comicus senex admodum Sinuessae moritur.* Recuérdese que Sinuesa era una población de Campania, convertida en colonia romana en los primeros años del siglo III a.C, durante la tercera guerra samnítica.

[558] P. Crinitus, *De poetis Latinis*, 1505 (cap. X: *Sextus Turpilius poeta comicus ingenio facili fuit et in fabulis componendis idoneo. // Invenio apud veteres grammaticos hunc Turpilium summa benevolentia coniunctum fuisse Pub. Terentio et iisdem ludis utriusque fabulas aliquando actas.* Tomamos estos datos de la edición de Ludovica Rychlewska, *cit.*, p. VII, con la que compartimos la idea de que, al carecer de toda base antigua, no tienen credibilidad.

muy avanzada a finales del siglo II a.C., habría nacido entre los años 190/180 y, por lo tanto, sería ya un joven, o un adulto, en los años en que Terencio representó sus comedias.

Mucho mejor es nuestra situación por lo que se refiere al conocimiento de sus comedias, que además han sido objeto de una excelente edición crítica realizada por Ludovica Rychlewska: consta de 220 versos o fragmentos de verso, repartidos entre los siguientes trece títulos: *Boethuntes (Los auxiliares), Canephoros (La chica del canastillo), Demetrius (Demetrio), Demiurgus (El artesano), Epicleros (La heredera), Hetaera (La cortesana), Lemniae (Las de Lemnos), Leucadia (La de Léucade), Lindia (La de Lindos), Paedium (El muchacho), Paraterusa (La espía), Philopator* (*Filopator,* nombre propio, «el que ama a su padre»), *Thrasyleon* (*Trasileón*, nombre propio, «Bravucón»).

Observamos en primer lugar que la totalidad de los títulos, sin la menor excepción, son mera transcripción de términos griegos. De este modo, la tendencia iniciada por Cecilio Estacio y plenamente desarrollada por Terencio (y con toda probabilidad por los comediógrafos de su tiempo) de conservar los títulos de los originales en sus reescrituras latinas llega a su plena y total normalización en el último representante de la *palliata*. Es un fenómeno que indica la plena helenización de las comedias pertenecientes a este tipo, hecho que también nos confirmarán otros aspectos de la obra de Turpilio.

Por lo que se refiere a los modelos griegos, destaca en primer lugar la indudable preferencia por Menandro, seguido en las comedias *Canephorus*, *Demiurgus*, *Epicleros*, *Leucadia*, *Thrasyleon*, y con bastante probabilidad en *Paedium*[559]; por lo tanto, en torno a la mitad de la producción de Turpilio volvía de nuevo a Menandro, continuando esa predilección por él que tan firmemente se había instalado en la escena cómica romana de la segunda mitad del siglo II a.C. En sus restantes obras, los modelos empleados pueden haber sido varios: comedias de título *Lemniae* habían sido escritas, en griego, por Antífanes, Dífilo y Nicocaris; *Philopator* por Antífanes y Posidipo; *Demetrius*, por su parte, se pone en relación con el Δημήτριος ἢ Φιλέταιρος de Alexis, lo que nos llevaría excepcionalmente al empleo de un modelo correspondiente a la llamada comedia media griega[560].

La deuda común para con Menandro acerca de manera muy sensible los fragmentos de Turpilio a las comedias de Terencio. En este sentido, resulta curiosa su coincidencia con éste en aspectos destacables de la composición y contenidos de sus obras. En primer lugar, parece bastante seguro que Turpilio ha practicado la *contaminatio,* en los mismos tér-

---

559 Comedias con el título Παιδίον escribieron al menos Menandro, Apolodoro y Posidipo, cfr. Ribbeck, *Com.*, p. 121.

560 Cfr. Ribbeck, *Com.*, p. 100; L. Rychlewska, *op. cit.*, p. IX.

minos en que lo había hecho Terencio: Rychlewska[561] plantea de forma muy convincente el empleo de dos comedias de Menandro, Δημιουργός como básica y Βοεωτία de forma ocasional, en la composición de *Demiurgus*; y en el caso de la comedia *Philopator*, cuyo modelo podía proceder de Antífanes o de Posidipo, la latinista polaca presenta con rigor la posibilidad de la utilización auxiliar de Filemón, lo que nos llevaría a un caso de *contaminatio* semejante al de los *Adelphoe* de Terencio, esto es, utilizando una obra griega como punto de partida fundamental, con añadidos procedentes de una comedia de título y autor distintos.

Pero las coincidencias con Terencio no se detienen ahí: si en éste señalábamos que en el comienzo de su *Andria* convertía en diálogo lo que en la homónima de Menandro era un monólogo, lo mismo hacía Turpilio con el comienzo de *Epicleros,* donde rompe la monotonía del monólogo inicial del original griego, que conocemos, transformándolo en un diálogo entre amo y esclavo[562], con lo que el resultado es muy distinto desde el punto de vista de la construcción dramática.

Los temas que se pueden colegir y el tratamiento de los personajes que se adivina a través de los diferentes fragmentos hacen pensar continuamente en Menandro-Terencio, si bien su lengua (con frecuentes arcaísmos que despertaron el interés de los gramáticos imperiales) y su métrica recuerdan muy a menudo más bien a Plauto. Por ello, una vez más hemos de lamentar el penoso estado de conservación de la producción cómica de Turpilio, sin duda un dramaturgo importante, cuya obra parece seguro que tuvo éxito, probablemente, como señala Bardon[563], más que la de ningún otro de los cómicos latinos que sucedieron a Cecilio Estacio. Veamos, pues, lo que pudieron ser dos de sus obras más significativas, de acuerdo con su estado de conservación y su originalidad temática.

La comedia *Epicleros (La heredera)* ponía en escena un plateamiento festivo, pero no por ello menos carente de dramatismo, de una situación planteada por el derecho ateniense, que establecía que toda heredera única debía casarse con su pariente más próximo, con el fin obvio de que no se viese perjudicado el patrimonio familiar. Un tema semejante, que sin duda interesaba a la sociedad ateniense, había sido tema de una famosa comedia de Menandro, Ἐπίκληρος[564]; en el mundo romano suponemos que el interés del público vendría determinado

---

[561] Ed. cit., p. XII (cfr. Ribbeck, *Com.*, p. 104).

[562] Cfr. Ribbeck, *Com.*, p. 106; Rychlewska, *op. cit.*, p. XII s.

[563] Bardon, *Lit. inc.*, I, p. 135.

[564] Comedia que presenta diversos problemas, como la posibilidad de dos redacciones distintas, así como la teoría que pretende identificar la primera de ellas (Ἐπίκληρος α') con la comedia Ἀσπίς *(El escudo)*... Sobre estos temas, cfr. A. Blanchard, *Essai sur la composition des comédies de Ménandre*, cit., p. 164, con bibl.

por el conflicto amoroso que dicha obligación legal plantearía en un caso concreto; los fragmentos que conservamos son escasos y muy breves, pero nos permiten observar al menos que se planteaba desde una perspectiva moral y afectiva el problema del joven que, sin estar enamorado, se veía forzado a casarse con su rica pariente heredera. Turpilio sin duda reelaboró el tema con indudable personalidad: frente a Menandro, que comenzaba la comedia poniendo en escena al joven que contaba su desgracia en forma de monólogo (frag. 164 K. = 152 K.-Th.), en Turpilio le vemos salir de la casa, precipitado, lleno de preocupación, antes del amanecer, y hacer lo mismo, pero en este caso contestando a las preguntas de su criado Estefanión, en el fragmento más interesante de los conservados, muy bellamente construido:

ST. quaeso, edepol, quo ante lucem te subito rapis,
ere, cum uno puero? PH. nequeo esse intus, Stephanio.
ST. quid ita? PH. ut solent, me curae somno segregant
forasque noctis excitant silentio[565].

En cuanto a la comedia *Leucadia (La de Léucade)* también seguía un original de Menandro, que había convertido en tema cómico nada menos que la historia poética de Safo y Faón. Es la obra de Turpilio de la que conservamos mayor número de fragmentos; gracias a ellos, y sobre todo basándose en un comentario de Servio Dan. a Virgilio, *Aen.* III 279, O. Ribbeck reconstruyó la comedia de forma muy convincente, aceptada unánimemente. Recordemos la excelente síntesis de W. Beare: «Faón era un barquero pobre y repulsivo de Lesbos que alquilaba su barca para viajes entre la isla y el continente. Venus subió a ella disfrazada de vieja; la dejó viajar gratis y ella en reciprocidad le dio un pote de ungüento; cuando él se untó tornóse irresistiblemente atractivo para todas las mujeres que encontraba. Vemos a una de estas mujeres, que por él ha desdeñado a su anterior amante; éste expresa su rabia por los aires que se da el barquero y por la forma desvergonzada en que la muchacha le hace el amor. Faón rechaza sus intentos y ella decide suicidarse arrojándose al mar desde la cumbre del promontorio de Léucade. La vemos llena de terror sobre el mismo, mirando los escollos, oyendo las olas, espantada por la soledad; luego resuelta a llevar a cabo su desesperada acción, se encomienda a los dioses (excluida Venus) y a los vientos, y se arroja de cabeza. Alguien ve su lucha en el mar y ordena a sus remeros acercarse; oímos cómo ella pide

[565] Ribbeck, *Com.*, p. 106, Rychlewska, *op. cit.*, p. 17:
«ST. ¿Por Pólux, adónde vas de repente y tan veloz, antes de que amanezca,
amo, con un solo esclavo? PH. No puedo estarme dentro, Estefanión.
ST. ¿Cómo así? PH. Como de costumbre, las cuitas me apartan del sueño
y me echan fuera en el silencio de la noche».

con tono lastimero que enciendan fuego para poder secarse; aparentemente ha recuperado la sensatez y quizá se ha reconciliado con su amante anterior»[566]. Recordemos tan sólo dos fragmentos de la comedia:

En el fragmento XI encontramos a la muchacha, que se llama *Dorcium*[567], muerta de miedo, dispuesta a arrojarse al mar, descrita en una sucesión de eses aliterantes que reproducen el sonido bravo de las aguas; la escena, al borde del mar, con un templo de Apolo en la proximidad, difiere por completo de lo que es habitual en las comedias de Plauto y de Terencio, y nos hace recordar *Rudens* de Plauto, también al borde del mar y con un templo de Venus:

miseram terrent me omnia
maris scopuli, sonitus, solitudo, sanctitudo Apollinis[568].

En el fragmento XII encontramos al joven que ha despreciado Dorcia, atraída por el encanto mágico del viejo barquero; se trata de un joven enloquecido por el amor, que invoca a los dioses; por fortuna conservamos el comentario que hace Cicerón del texto, presentando ese arrebato de amor cercano a la locura, que hace perder el sentido común al desdichado joven y colocar su mal de amor por encima de todo[569].

Con toda probabilidad fue en vida del propio Turpilio cuando Volcacio Sedígito escribió su tantas veces recordado en nuestras páginas canon de los diez mejores cómicos latinos, en el que le concedía tan sólo el puesto séptimo:

in sexto consequetur hos Terentius,
Turpilius septimum, Trabea octauum optinet[570].

El lugar no es excelente, pero no parece carecer de sentido el hecho de que lo coloque inmediatamente después de Terencio; en cualquier caso, no puede deducirse que Volcacio haya despreciado al cómico, si tenemos en cuenta que tan sólo ha incluido en sus lista a los diez mejores comediógrafos, de una lista mucha más amplia.

---

566 Beare, *Esc. rom.*, p. 98 (a pesar de esta aceptable presentación de *Leucadia*, basada en la información ofrecida por Servio y en los fragmentos, Beare se equivoca cuando escribe «se encomienda a los dioses (excluida Venus)», que corresponde al fragmento XII, cuyas palabras no pueden atribuirse de ningún modo a la muchacha, sino a su desdeñado amante, de acuerdo con el comentario que hace de este pasaje Cicerón (*Tusc.* IV 72; cfr. Ribbeck, *Com.*, p. 113, Rychlewska, *op. cit.*, p. 30).

567 Como la compañera del esclavo Geta en *Formión* de Terencio (cfr. Ter. *Phorm.* 152).

568 «Desdichada de mí, todo me aterra,
peñascos del mar, sonidos, soledad, santidad de Apolo.»

569 Cfr. Cic. *Tusc.* IV 72-73.

570 Cfr. Gell. XV 24.

Después de Volcacio, es Cicerón quien recuerda en dos ocasiones fragmentos de las comedias de Turpilio: de *Leucadia*, según acabamos de señalar, comenta con detalle la invocación a los dioses del joven enamorado en su desespero, en las *Tusculanas* (IV 72-73); de *Demiurgus* incluye partes de dos versos en una carta a su amigo Peto, escrita en el año 45 a.C.[571]. La cita cobra especial importancia porque Cicerón recuerda la interpretación del texto que cita hecha por el famoso actor Roscio, lo cual nos indica que todavía siguen representándose en Roma las comedias de Turpilio a mediados del siglo I a.C.

Después de Cicerón se pierde el nombre de Turpilio en los escritores latinos clásicos, pero a continuación su obra despertó el interés de los gramáticos imperiales, que nos han conservado de ella en torno a doscientos versos, que todavía ahora nos permiten intuir cómo pudieron ser sus comedias[572].

Después de Turpilio no volvemos a encontrar ningún dramaturgo de oficio que haya cultivado con regularidad la *palliata;* sin embargo, a pesar de que podamos afirmar con seguridad que ha pasado el tiempo de este tipo de comedia, todavía en los siglos siguientes veremos aparecer algunos escritores, sin duda aficionados, que escriben sólo ocasionalmente comedias de este tipo, las cuales probablemente no llegarían a representarse, pero que han dejado alguna noticia llegada hasta nosotros. A ellos dedicaremos el rápido repaso que sigue.

En la primera mitad del siglo I a.C., en el periodo que podríamos denominar época de Cicerón, de acuerdo con una tradición de peso en los estudios literarios, sabemos de uno de estos autores eventuales seguro, Quintipor Clodio, al que tal vez haya que añadir otro más, Lucio Valerio.

Quintipor Clodio[573]

Poco más que un nombre para nosotros, a Quintipor Clodio no lo nombran las historias del teatro latino escritas por W. Beare y E. Pa-

---

571 Cic. *epist.* IX 22, 1.

572 Sobre la presencia de Turpilio en los diferentes gramáticos, cfr. Rychlewska, *op. cit.*, p. XXXIV ss. Sobre la llegada de *Leucadia* de Menandro, a través de la reelaboración de Turpilio, a la «comedia» anónima medieval *De nuntio sagaci*, propuesta por K. Gaiser (*op. cit.*, pp. 434-482), nos parece un juego de profunda (y sin duda admirable) erudición filológica, cuyo resultado sin embargo no podemos suscribir (cfr., sobre este asunto, A. Blanchard, *op. cit.*, pp. 318-319).

573 Cfr. M. Schuster, «Quintipor Clodius», *RE* XXIV (1963) col. 1269; Bardon, *Lit. inc.*, I, p. 328.

ratore, y por su parte O. Ribbeck, en su exhaustiva colección de la comedia latina fragmentaria, tan sólo lo recuerda en el índice de autores de *palliata*[574].

El gramático Nonio Marcelo incluye en su obra dos pasajes de Varrón en los que el sabio erudito y gramático hacía referencia a Quintipor Clodio y su obra: en el primero de ellos, para explicar el significado del verbo *gargaridiare* («pronunciar gargarizando»), aducía como autoridad este fragmento de una carta de Varrón a Fufio: *Quintiporis Clodi Antipho fies, ac poemata eius gargaridians dices: «o fortuna! o fórs fortuna!»*[575]. Este *Antipho* sería un personaje de una comedia[576], semejante a los *adulescentes* de idéntico nombre que se encuentran en *Stichus* de Plauto y en *Phormio* y *Eunuchus* de Terencio; pero lo que resulta verdaderamente curioso es que el texto que se pone en su boca corresponde exactamente al comienzo del verso 841 del *Phormio* terenciano[577].

En el segundo caso, Nonio incluía un fragmento de la sátira menipea de Varrón titulada *Bimarcus*, en el que criticaba el estilo de las comedias de Quintipor: *Cum Quintipor Clodius tot comoedias sine ulla fecerit musa, ego num libellum non «edolem», ut ait Ennius?*[578]. Según esta noticia, Quintipor Clodio había escrito varias comedias, pero en opinión de una persona tan ponderada y tan entendida en teatro como Varrón, sin inspiración alguna. Por lo tanto, se explica perfectamente el silencio de otras fuentes sobre este poco diestro autor de un tipo de comedia ya pasado de moda.

Lucio Valerio[579]

En una noticia de Cicerón, unida a un verso y un título transmitidos por Prisciano, consiste toda nuestra información sobre un comediógrafo de nombre Valerio, que nos plantea un problema básico.

---

[574] Ribbeck, *Com.*, p. 386.

[575] Non. p. 168 Lindsay (= 117 M.).

[576] También es posible que *Antipho* fuese el nombre de la comedia, como sostiene H. Bardon, *Lit. inc.*, p. 329, que critica la violencia de la aliteración del fragmento citado, ya muy pasada de moda para el tiempo de los neotéricos, pero no dice nada de su curiosa coincidencia con un verso del *Formión* de Terencio.

[577] *O Fortuna, o Fors Fortuna, quantis commoditatibus*... Cfr. también Ter. *Hec.* 386: *quaeque fors fortunast*... Cfr. J. CHAMPEAUX, «*Fortuna* et le vocabulaire de la famille de *fortuna* chez Plaute et Térence», *RPh* 55 (1981), pp. 285-397.

[578] «Si Quintipor Clodio hizo tantas comedias sin inspiración alguna, ¿yo no podría "desvastar", como dice Enio, un librito?»

[579] Cfr. F. MÜNZER, s. v. «62) L. Valerius», *RE* VII A 2 (1948) cols. 2305-2306; Ribbeck, *Com.*, pp. 367-368; Beare, *Esc. rom.*, p. 96; Paratore, *Teatr. lat.*, p. 219; Bardon, *Lit. inc.*, I, p. 328.

Cicerón en una carta a Trebacio[580] hace referencia al jurisconsulto Lucio Valerio, cuyo nombre une al del mimógrafo Décimo Laberio; si lo identificamos con el Valerio de que nos habla Prisciano, y pensamos que no es meramente casual su unión con Laberio en el texto, nos encontraríamos con un hombre culto, conocido de Cicerón, cultivador ocasional del mimo, cosa que no resulta extraña, si tenemos presente que el propio Décimo Laberio pertenecía al orden de los caballeros.

Por su parte, Prisciano nos conserva un verso del autor, con la indicación *Valerius in Phormione*[581]. ¿Ambos Valerios son el mismo autor? ¿El *Phormio* que cita Prisciano pertenecía a un mimo o a una *palliata*? Ribbeck no se pronuncia en ningún sentido, pero coloca el fragmento de Valerio entre los de los mimógrafos Décimo Laberio y Publilio Siro[582]; M. Bonaria identifica al dramaturgo con el jurisconsulto, y considera que el *Phormio* era un mimo, cosa perfectamente admisible[583]; Beare lo incluye entre los autores secundarios de *palliata,* diciendo sencillamente «Valerio escribió un *Phormio*»[584]... Nosotros, después de considerar que el único título que conservamos no puede servir de elemento decisorio, puesto que, como pronto veremos, los mimos repiten muy a menudo temas y títulos de *palliata, togata* y *atellana* precedentes, nos rendimos a la imposibilidad de resolver la duda, y pensamos que Valerio pudo ser, como Quintipor Clodio, un autor rezagado de *palliata*, o bien un eventual autor de mimos, relegado a un puesto muy secundario debido al gran relieve alcanzado por los grandes mimógrafos de su tiempo, Décimo Laberio y Publilio Siro.

Cuando llegamos a la época de Augusto todavía vamos a encontrar al menos otros dos autores de *palliata,* sin duda animados por la floreciente vida literaria que anima el reinado de este emperador, y acaso incluso por su proyecto de restauración de la vida teatral que se refleja en la epístola a Augusto y en el *Ars poetica* de Horacio[585]. Es precisamente en la obra del gran poeta donde descubrimos la huella de Marco Ariscio Fusco y de Gayo Fundanio.

---

[580] Cic. *epist.* VII 11, 2.

[581] Prisc. *gramm.* II 200: *Valerius in Phormione:*
Quid hic cum tragicis uersis et syrma facis?

[582] Ribbeck, *Com.*, pp. 367-368.

[583] Bonaria, *Mimi*, pp. 132-133.

[584] Beare, *Esc. rom.*, p. 96.

[585] Cfr. A. La Penna, «Orazio, Augusto e la questione del teatro latino», *ASNP* 19 (1950), pp. 143-154 (más tarde en el libro *Orazio e l'ideologia del principato*, Turín, 1963), y su comentario crítico en P. Grimal, «Horace et la question du théâtre à Rome», *Dioniso* 41 (1967), pp. 291-297; etcétera.

Marco Ariscio Fusco[586]

En diversos pasajes de Horacio[587] encontramos a Marco Ariscio Fusco, que en una ocasión nos es presentado como uno de los amigos más queridos del poeta, de ideas muy afines *(paene gemelli / fraternis animis)*, sólo diferentes en el amor de Horacio por el campo y Ariscio Fusco por la ciudad[588]; además, es uno de esos pocos hombres cultos con cuya alabanza se siente Horacio contento de su propia obra[589]. No obstante, Horacio no dice ni una palabra sobre las comedias que escribe su amigo, actividad que sólo conocemos gracias al testimonio de Porfirión, que anota a propósito de *epist.* I 10: *Ad Aristium Fuscum scriptorem comoediarum.* De tan escasa información deducimos que este culto amigo de Horacio fue autor de comedias, término que debe referirse sin duda a *palliatae*, las cuales no parecen haber tenido trascendencia visible ni eco alguno ni en su tiempo ni en época posterior.

Marco Fundanio[590]

Igualmente debemos a Horacio nuestro conocimiento del comediógrafo Marco Fundanio: él es quien relata con gracia enorme lo ocurrido en la ridícula cena de Nasidieno, tema de la conocida sátira horaciana[591]. Pero a diferencia de su silencio sobre las comedias de Ariscio Fusco, Horacio presenta a Fundanio como el más grande autor contemporáneo de comedia *palliata*:

arguta meretrice potes Dauoque Chremeta
eludente senem comis garrire libellos
unus uiuorum, Fundani[592].

Como indica el texto, la temática de la obra de Fundanio es la típica de la *palliata* tradicional, con especial referencia a la terenciana, a juz-

---

586 Cfr. E. KLEBS, s. v. «2) M. Aristius Fuscus», en *RE* II 1 (1895) col. 906; Bardon, *Lit. inc.*, II, p. 49; Paratore, *Teatr. lat.*, p. 262.

587 Hor. *carm.* I 22, 4; *epist.* I 10; *sat.* I 9, 61; I 10, 83.

588 Hor. *epist.* I 10.

589 Hor. *sat.* I 10, 81 ss.

590 Cfr. F. MÜNZER, s. v. «2) C. Fundanius», *RE* VII 1 (1910) col 292; Bardon, *Lit. inc.*, II, p. 49; Paratore, *Teatr. lat.*, p. 223.

591 Hor. *sat.* II 8.

592 Hor. *sat.* I 10, 40 ss.:
«con meretriz astuta y con Davo engañador
del viejo Cremes, puedes bromear en simpáticos libros
tú solo entre los vivos, Fundanio».

gar por los nombres de los personajes aludidos. Si como parece esas comedias de Fundanio resultaban del agrado de Horacio, tan contrario a la comicidad de Plauto, hemos de pensar que se debería al tratamiento que de ella hacía su contemporáneo y amigo. Con todo, esta noticia aislada y única indica a las claras la fugacidad de la obra cómica de Fundanio, que muy probablemente ni siquiera llegó a ser puesta en escena.

Dando un salto en el tiempo, entre los últimos años del siglo I y los primeros del II, esto es, por los tiempos del reinado de los emperadores Trajano (años 98-117) y Adriano (años 117-138), dos personajes muy curiosos y atractivos, importantes en la sociedad de su tiempo, son los últimos nombres que se inscriben en la nómina de los escritores imperiales de comedia *palliata*: Virgilio Romano y Marco Pomponio Básulo. De manera sorprendente, los dos componen comedias, que no es lo mismo que escribir para el teatro, y los nombres de ambos nos son recordados al lado del de su modelo común, Menandro.

Virgilio Romano[593]

Conocemos la obra literaria de Virgilio Romano únicamente merced a una carta de Plinio el Joven (VI 21), por fortuna lo suficientemente detallada como para darnos una idea clara de las comedias que escribía este amigo suyo; en efecto, después de presentarse como admirador de los escritores antiguos, pero sin despreciar a los ingenios contemporáneos, escribe Plinio:

> Y precisamente hace poco escuché a Virgilio Romano que leía a unos pocos una comedia, tan bien escrita al modo de la comedia antigua, que podría un día ponerse como modelo. No sé si conoces a este hombre, pero tienes que conocerlo; es, en efecto, una persona notable por su calidad moral, distinción de ingenio, variedad de obras. Escribió mimos en verso yámbico con delicadeza, astucia, elegancia y gran elocuencia para su género (pues no hay género alguno en el que lo que está bien no pueda decirse elocuentísimo); escribió comedias emulando a Menandro y a otros de aquel tiempo: podrías colocarlas entre las de Plauto y las de Terencio. Ahora se revela por primera vez en la comedia antigua, pero no como un principiante. No le han faltado fuerza, altura, sutileza, sarcasmo, dulzura, encanto: alabó las virtudes, atacó los vicios, valiéndose de nombres ficticios cuando era conveniente,

---

593 Cfr. M. SCHUSTER, s. v. «Vergilius Romanus», *RE* VIII A 2 (1958) cols. 1506-1507; Bardon, *Lit. inc.*, II, p. 218; Paratore, *Teatr. lat.*, p. 281.

de auténticos cuando era apropiado. Sólo con relación a mí se excedió en su excesiva benevolencia, aunque es cierto que a los poetas se les concede mentir. En resumen, le arrebataré el libro y te lo mandaré para que lo leas, o mejor para que lo aprendas...

Realmente admirable debía de ser el talento cómico de este personaje, incluso suponiendo que Plinio, en agradecida correspondencia, resulte un poco exagerado en sus alabanzas a Virgilio Romano; sólo así se concibe que compusiera de modo tan exquisito y magistral mimos, comedias del tipo de la *palliata* y, lo que es más sorprendente todavía, al modo de la comedia antigua, esto es, la aristofánica. Naturalmente, su obra es un teatro de tesis: alaba las virtudes, ataca los vicios; una comedia nueva en Roma, que incluso utiliza personajes auténticos, identificables, tal como había hecho la comedia antigua; no le falta *uis*, ni tampoco *lepos*... Cuando acabamos de leer la hermosa carta de Plinio nos percatamos de que nos está hablando de un maestro más bien que de un dramaturgo, de un moralista antes que de un comediógrafo, y nos resistimos a aceptar como válida su comparación con Plauto y Terencio, con cuyas obras tiene poco que ver, sobre todo desde el punto de vista dramático.

Como es natural, la obra de un dramaturgo de este tipo solamente podía ser leída en círculos restringidos: Plinio indica claramente que tales, y en contado número, eran los oyentes, en modo alguno los espectadores, de Virgilio Romano. El hecho de que Plinio le prometa al destinatario de su carta, Caninio Rufo, mandarle la última obra de este autor, y la presente como un libro para ser leído, explica con claridad la relegación a un plano secundario del aspecto más distintivo de una obra teatral, su dramaticidad.

Marco Pomponio Básulo[594]

Como por designio de los hados, es una hermosa inscripción sepulcral, en quince senarios yámbicos[595], la que nos habla de la afición por la comedia y de su cultivo eventual como aspectos sobresalientes en la personalidad y en el quehacer vital de Marco Pomponio Básulo, un ciudadano ilustre, que desempeñó algún cargo en el municipio de Aesculum, dato que le sirve a Bardon[596] para situarlo en la época de Adriano. Recordemos la primera parte de su epitafio:

---

594 Cfr. Bardon, *Lit. inc.*, II, p. 217; Paratore, *Teatr. lat.*, p. 218.

595 *C.I.L.* IX 1164; K. Bücheler, *Carmina Latina Epigraphica*, Lipsiae, 1985, n.º 95; trad. esp. en C. Fernández Martínez (ed.), *Poesía epigráfica latina I*, Madrid, 1998, p. 124.

596 *Lit. inc.*, II, p. 217.

Para no pasar la vida ocioso, a la manera de los animales, he traducido unas cuantas comedias ingeniosas de Menandro y yo mismo también, esmerándome, he llegado a escribir otras. Sean como fueren, se han escrito hace tiempo. Pero atormentado por preocupaciones molestas de mi alma, y también por algunos dolores corporales, hasta el punto de que unas y otros resultaban una carga [más allá] de lo debido, he tenido una muerte deseada...[597].

Curiosamente, nuestro último escritor de comedias se nos presenta él mismo como un aficionado, que traduce a Menandro y que, inspirándose en él, también se atreve a componer obras propias. Como ha escrito con gran acierto H. Bardon, después de tratar con cierto detalle y con absoluto respeto la obra de Marco Pomponio Básulo y de Virgilio Romano, cuando escriben estos autores aficionados la *palliata* llevaba varias generaciones muerta como género dramático; la ocasional labor de estos cultos aficionados, algunas lecturas públicas, la lectura de Plauto y de Terencio... mantienen vivo el recuerdo del principal género de la comedia romana, preparan los gloriosos testimonios del siglo IV, el Palimpsesto Ambrosiano de Plauto, el *Bembinus* de Terencio, el comentario de Donato, «mais la vie théâtrale se concentre ailleurs, et les oeuvres de Plaute ou de Térence ne sont pas plus jouées que celles de Vergilius [Romanus]. C'est le mime qui a toutes les faveurs»[598].

---

[597] *Ne more pecoris otio transfungerer,*
Menandri paucas uorti scitas fabulas
et ipsus etiam sedulo finxi nouas.
id quale qualest chartis mandatum diu,
uerum uexatus enimi curis anxiis,
non nullis etiam corporis doloribus,
utrumque ut esset taediosum ultra modum,
optatam mortem suis potitus...
(Trad. esp. de C. Fernández Martínez, *loc. cit.*).

[598] Bardon, *Lit. inc.*, II, p. 218.

IV

LA COMEDIA *TOGATA* Y SUS CULTIVADORES

Hemos definido la *togata* como comedia sin modelo directo griego, de ambientación y personajes romanos o itálicos, con argumento complejo de naturaleza festiva, y con una atención prioritaria a la expresión literaria sobre la corporal. Esta definición coincide en términos generales con la idea vigente en la actualidad sobre este tipo de comedia, que sin embargo no remonta mucho más allá de finales del siglo XIX; en efecto, en épocas precedentes no existía una noción clara de los límites de la *togata*: un ejemplo ilustrativo en este sentido lo ofrece el primer editor de la misma, I. H. Neukirch, quien en 1833 incluye bajo este nombre los fragmentos de la tragedia con vestimenta romana *(fabulae praetextae)* al lado de los de las comedias que hoy conocemos como *togatae*[1]. Es a partir de las ediciones de los fragmentos de las comedias latinas de Otto Ribbeck, así como de la tesis de E. Courbaud sobre la comedia *togata* defendida en París en 1899[2], que se llega al acuerdo sobre la naturaleza de esta clase de comedia en los términos antes señalados. Por su parte, A. López, en su edición de los fragmentos, concluye su recorrido por esta problemática ofreciendo una definición más precisa que las anteriores: «Se llaman *togatae* las comedias que se escribieron conforme a las costumbres y vestimentas de los togados, esto es, de los romanos, a excepción de héroes, generales, militares y reyes, compuestas al modo de las comedias *palliatae*. Llamaremos *togatae* con precisión, en contra de la

---

[1] I. HENRICUS NEUKIRCH, *De fabula togata Romanorum. Accedunt Fabularum togatarum reliquiae*, Lipsiae, 1833. Todo este problema se encuentra explicado con detalle en López, *Tog.*, p. 16 ss. (con bibliografía).

[2] E. COURBAUD, *De comoedia togata*, Lutetia Parisiorum, 1899.

formulación de Diomedes, a las comedias que compusieron Titinio, Lucio Afranio y Tito Quincio Ata»[3].

El desarrollo de la *togata* plantea un arduo y muy debatido problema cronológico, referente a la fecha de su nacimiento, esto es, al tiempo en que vivió y compuso sus comedias Titinio. Dicho problema se ocasiona en cierto modo debido a la enorme pobreza de datos antiguos, que de todas formas no faltan por completo: en el siglo VI, el erudito bizantino Juan Lido, en un pasaje de su *De magistratibus populi Romani* sitúa la representación de una comedia por Titinio en el tiempo en que Aníbal invade Italia, es decir, en 219 a.C.[4]. Según la noticia de Lido, con la que concuerdan muy bien los rasgos lingüísticos de los fragmentos que conservamos, Titinio habría sido un contemporáneo de Plauto.

A pesar de ello, con mucha frecuencia se ha sostenido que nuestro autor debería colocarse en un momento posterior a Terencio, sobre todo basándose en una tesis, que consideramos errónea, planteada en 1899 por Edmond Courbaud, según la cual la *togata* habría aparecido solamente después de la decadencia de la comedia *palliata*, precisamente con el fin de servirle de sustituto en los escenarios; al margen de la noticia antes referida de Lido, y sin tomar en consideración otras bases ofrecidas por los fragmentos, Courbaud llegaba a colocar el nacimiento de Titinio entre Cecilio Estacio y Terencio, es decir, entre los dos comediógrafos que empiezan a conocer fracasos en el teatro[5]. Sin embargo, pronto aparecen voces discrepantes de tal planteamiento: en 1922, G. Przychocki, filólogo bien conocido por sus investigaciones sobre el teatro latino, intenta fechar a Titinio en época temprana, basándose en el análisis de los fragmentos de la *togata* titulada *Barbatus*, donde descubre motivos en relación con la *lex Oppia* del año 195, que supuso una bien conocida conmoción social en su pretensión de poner coto a los gastos suntuarios de las matronas[6]. También lo consideran contemporáneo de Plauto voces tan autorizadas como las de St. Weinstock[7], W. Beare[8], H. Bardon[9].

---

[3] López, *Tog.*, p. 19 s.; cfr. también A. LÓPEZ LÓPEZ, «El adjetivo *togatus* y la comedia *togata*», *Helmantica* 28 (1977), pp. 331-341.

[4] Lydus *De mag.* I 40 W.: Ἀννύβου ἐνσκήψαντος τῇ Ἰταλίᾳ (I 38) ... Τότε Τιτίννιο ὁ Ῥωμαῖος κωμικὸς μῦθον ἐπεδείξατο ἐν τῇ Ῥώμῃ.

[5] E. Courbaud, *De comedia togata*, cit., pp. 17-27 (cfr., por ej.: «Ex morientibus Palliatis, ut ita dicam, Togatae natae sunt, neque ulla alia causa quaerenda est. Si palliata enim comoedia diutius vixisset, fieri poterat ut Togatae non nasceretur...»).

[6] G. PRZYCHOCKI, «De Titinii aetate», en *Charisteria Casimiro de Morawsky septuagenario oblata ab amicis, collegis, discipulis*, Cracovia, 1922, pp. 180-188.

[7] St. WEINSTOCK, «Titinius», *RE* VI A 2 (1937), col. 1540-1546.

[8] W. BEARE, «The fabula togata», *Hermathena* 55 (1940), pp. 35-55 (el propio autor resulta en cambio muy ambiguo por su indecisión en *Esc. rom.*, p. 109).

[9] Bardon, *Lit. inc.*, I p. 39.

Pero quien ha defendido con mayor detalle y más fuerza persuasiva la datación antigua de Titinio ha sido Edmond Vereecke, en dos importantes trabajos, el primero de ellos[10] basado en los contenidos de los fragmentos de las comedias, donde se reflejan, en opinión de este filólogo, ciertos acontecimientos de la Roma de principios del siglo II a.C.; a idéntica conclusión le lleva el estudio lingüístico, que ofrece un estadio de lengua y unos modos de expresión completamente paralelos a los de Plauto[11]. Además de no contradecir la información antigua, por pobre que ésta sea, la fechación de Titinio como contemporáneo de Plauto se defiende mucho mejor, con más sólidos argumentos, que la datación tardía, muy conjetural y apriorística.

Después de Titinio, no plantean problemas cronológicos sus dos continuadores: Lucio Afranio, según luego veremos con más detalle, se sitúa en al segunda mitad del siglo II a.C., en época posterior a Terencio, a quien admira y emula. Tito Quincio Ata, el último y menos importante de los tres, es en cambio el único del que sabemos una fecha segura: la *Crónica* de Jerónimo coloca su muerte en el año 77 a.C.[12].

Vemos, por consiguiente, que el desarrollo de la *togata* abarca un periodo de tiempo no muy dilatado, pero tampoco inferior al de la *palliata,* y que también en este caso alcanza más o menos un siglo y medio[13]. Sin embargo, el número de sus cultivadores resulta mucho más exiguo, lo que hace pensar obviamente en una producción bastante escasa de este tipo de comedias.

Si admitimos y propugnamos la datación temprana de Titinio, y consideramos con E. Vereecke que el momento central de su producción se situaría entre los años 200 y 190 a.C.[14], se nos plantea el tema de la razón del nacimiento de la *fabula togata*[15], que ocurriría precisamente en el momento de máximo esplendor y más favorable acogida de la *palliata* por parte del público romano.

Resulta claro, en primer lugar, que no nos encontramos ante un «sustituto» de la *palliata,* que todavía no había conocido los fracasos que experimentará más tarde, ni podía haber llegado a un agotamiento.

---

[10] E. VEREECKE, «Titinius, témoin de son époque», *RecPhL* 2ᵉ s. (1968), pp. 63-92.

[11] E. VEREECKE, «Titinius, Plaute et les origines de la *fabula togata*», *AC* 40 (1971), pp. 165-185.

[12] Hier. *Chron.* p. 152 Helm.

[13] No conocemos autores de *togata* después de Tito Quincio Ata, si bien sabemos de representaciones de este tipo de obra por lo menos hasta el siglo I del Imperio: así, bajo el reinado de Nerón se puso en escena el *Incendium,* obra de de Lucio Afranio (cfr. Suet. *Nero* 11).

[14] E. Vereecke, «Titinius, Plaute et les origines de la *fabula togata*». cit., p. 181.

[15] Sobre este asunto, cfr. A. POCIÑA, «Naissance et originalité de la comédie *togata*», *AC* 44 (1975), pp. 81-88 (reeditado en versión esp. en A. López y A. Pociña, *Estudios sobre comedia romana*, cit., pp. 355-365).

Por tanto, hemos de descartar esta motivación, que sin embargo sigue repitiéndose con mucha frecuencia, debido a su aparente lógica.

Una segunda posibilidad consistiría en suponer que el nacimiento de la *togata* hubiera sido provocado por una reacción de tipo nacionalista, por así decirlo, frente a la *palliata,* la comedia griega que llevaba ya algunos años de vida en los escenarios de Roma; algo semejante, en suma, a lo que pudo ser la creación de la *praetexta* romana frente a la tragedia de tema mitológico griego. La idea es seductora, y alguna vez ha sido planteada, por ejemplo (si bien como mera posibilidad) por A. Rostagni[16]. Sin embargo, los restos de las comedias de Titinio no permiten fundamentar una teoría semejante, y por su parte Lucio Afranio, que se muestra ferviente imitador de Menandro y admirador de Terencio según pronto tendremos ocasión de ver, no podría por lo tanto haber basado su decisión de dedicarse al cultivo de la comedia *togatae* en ningún tipo de reacción antihelénica.

Tampoco resulta válido pensar que la creación de la *togata* pudiera deberse a la intención de acercar los personajes de la escena a los espectadores, con el fin de ofrecer una comedia más próxima a la vida de todos los días, y que, por tanto, pudiera servir de algún modo de lección, si no de crítica social o política. En este sentido, los fragmentos también hablan por sí solos; en efecto, no encontramos en ellos crítica social de ningún tipo, que haya podido sugerirle a Titinio la conveniencia de poner a los romanos en los escenarios. Sus ataques a éstos, si es que existían, jamás debieron de tener un alcance superior al que tenían las bromas de Plauto a costa del *barbarus*, el término con que designa el cómico de Sársina al romano en sus comedias de ambiente griego, según hemos tenido ocasión de comentar en su lugar. Por otra parte, ya antes Nevio había podido manifestar sus inquietudes políticas en sus *palliatae*, sin necesidad de convertir a sus personajes en romanos. Por último, si tal hubiese sido la intención de Titinio, no vemos de qué manera habría podido prosperar una comedia semejante en los escenarios romanos, después del duro castigo que se le había impuesto a Nevio por un intento parecido. Y mucho menos parece posible que alguien, individuo o grupo, ejerciera una presión, o una protección, sobre Titinio para empujarle a la creación del tipo de comedia que llevó a cabo.

En conclusión, la impresión que se saca del examen cuidadoso de los fragmentos del creador de la *togata*, es la de que nos encontramos ante una especie de comedia muy parecida a la *palliata*, pero con tipos y costumbres, lo que acostumbramos designar con el nombre de *realia,*

---

[16] A. Rostagni, *Storia della letteratura latina*, vol. I, Turín, 1964, p. 338: «Nell'introdurre il nuovo genere si ubbidiva soltanto ad esigenze artistiche? Oppure influivano anche ragioni di opportunità nazionale, movimenti e stimoli della reazione antiellenica già agitata da Catone?».

mucho más latinos que romanos, frente a los griegos de la *palliata*. Siendo así las cosas, nuestra opinión es que Titinio jamás ha pretendido crear un tipo de comedia completamente nuevo y original, sino añadir a la *palliata* más popular en su tiempo, es decir, la plautina, un elemento más, el elemento itálico y romano, utilizado ya con gran frecuencia por Nevio y por Plauto, que le ayudaría a granjearse el favor del público.

Para actuar de este modo pudo tener, no una razón, sino múltiples. En primer lugar, no se debe descartar un deseo de originalidad por parte de Titinio, un autor que, aunque nos resulte misterioso y poco conocido, muestra una preocupación por la originalidad en el empleo de la lengua, por ejemplo utilizando con frecuencia *hapax legómena*[17]. A ello podría tal vez añadirse una previsión especial de nuestro dramaturgo ante el riesgo de que las comedias de sus predecesores y contemporáneos (Livio Andronico, Nevio, Plauto, Licinio Ímbrice, Aquilio, Trabea, Atilio, y quizá otros muchos, desconocidos para nosotros, autores de las comedias *non Varronianae* que se ponían indebidamente bajo el nombre de Plauto, según indicación de Aulo Gelio 3, 3) llegasen a saturar la escena romana, cansando a los espectadores. Además, a todo esto podría añadirse la posibilidad de que hubiera ocurrido ya algún temprano fracaso de comedias *palliatae*, de Cecilio Estacio o de otros comediógrafos; o simplemente, en caso de no haber sido así, la previsión de un agotamiento de la *palliata* tradicional, hecho que efectivamente ocurrió una generación después.

De cualquier manera que haya sido, la reforma de Titinio no debió de ser muy profunda; por ello, no creemos que la *togata* haya sido una gran innovación del teatro latino, afirmación que extendemos no sólo a las obras escritas por su creador Titinio, sino de forma especial a las de tendencia helenizante que compuso Lucio Afranio.

Viniendo ahora al primer elemento que utilizamos para definir los subgéneros de la comedia latina, esto es, la existencia o no de modelos griegos, conviene tener muy claro lo que pretendemos afirmar cuando decimos que la *togata* carece de aquéllos. En efecto, a diferencia de la *palliata*, cada una de las *togatae* escritas por Titinio, Afranio y Quincio Ata carecían de una comedia griega concreta que les sirvieran de modelo a emular. Ahora bien, en contrapartida parece obvio que en la construcción dramática de este nuevo tipo de obras los tres cultivadores siguen unos modos y unas pautas marcadas por la comedia que había servido de modelo a la *palliata*, esto es, la comedia Νέα de los griegos; ésta es la razón que justifica la inclusión, en la definición de la *togata* que defendíamos más arriba, del párrafo

[17] E. Vereecke, «Titinius, Plaute et les origines de la *fabula togata*», cit., pp. 166 ss.

aclaratorio «compuestas al modo de las comedias *palliatae*»[18]. Es éste un elemento que hemos de tener presente en todo momento no sólo para comprender la naturaleza dramática de este tipo de obra, sino también para explicar hechos concretos, como por ejemplo la acusación que los contemporáneos de Afranio le harán de haber tomado muchos elementos de Menandro, a la que él respondía admitiéndolo sin ningún problema[19], o la afirmación de Cicerón de que Afranio depende de Menandro de forma semejante a como lo hace Enio de Homero, cosa que el orador considera totalmente lícita y adecuada: *locos quidem quosdam, si uidebitur, transferam, et maxime ab iis quos modo nominaui, cum inciderit ut id apte fieri possit, ut ab Homero Ennius, Afranius a Menandro solet* (Cic. *fin.* 1, 7).

Llegamos así a la ambientación y procedencia de los personajes de la *togata*, que también presenta algún problema. En efecto, la cuestión se plantea en la *Historia de Roma* de Theodor Mommsen[20], quien insiste en que «la acción toma su argumento de las costumbres de los habitantes de las pequeñas ciudades latinas», llegando a sostener que, tanto en la *togata* como en la *palliata*, «se transporta la escena al extranjero, siendo la ciudad y el pueblo de Roma cosa vedada para el cómico latino». A esta tesis se opuso con fuerza Edmond Courbaud, quien, después de estudiar el tema con enorme detalle y cuidado llega a la conclusión de que no sólo las ciudades latinas, sino también la propia Roma y sus habitantes proporcionaron ambiente y protagonistas a las *togatae*[21]. La teoría de Courbaud ha sido generalmente aceptada y defendida por la investigación posterior[22], de forma que hoy se acepta generalmente que la *togata* transcurría en ambientes itálicos o en Roma, y que ponía en escena a personajes procedentes de diversas ciudades itálicas así como de la urbe.

En cuanto al desarrollo histórico de la comedia *togata*, es sorprendente su total paralelismo con el de la *palliata*, y no carece de justificación el hecho de que se acostumbre a comparar, al menos desde los comienzos de investigación del siglo pasado, a Titinio con Plauto, a Afranio con Terencio, a lo que nosotros añadimos la comparación de Tito Quincio Ata con Turpilio.

En efecto, Titinio coincide con Plauto, no sólo en la fecha, según propugnamos, sino en la semejanza de usos lingüísticos, de usos mé-

---

[18] López, *Tog.*, p. 19.
[19] Cfr. Macr. *Sat.* VI 4.
[20] T. Mommsen, *Historia de Roma*, trad. de A. García Moreno, Madrid, 1983, pp. 244-245.
[21] E. Courbaud, *De comoedia togata*, cit., p. 16.
[22] Cfr. A. López López, «El adjetivo *togatus* y la comedia *togata*», cit., *passim*.

tricos, en especial debido a la rica polimetría común a ambos, y, sobre todo, en un paralelismo de la concepción cómica que los aproxima sobremanera, aspecto en el que hemos insistido siempre nosotros, por considerar que en Titinio hemos de ver en especial un «plautino» extremado, en el sentido de ser un comediógrafo que buscaba la popularidad basándose en las premisas de la comicidad de Plauto.

Por otra parte, el paralelismo existente entre Afranio y Terencio era confesado ya por aquél en el prólogo de su comedia *Compitalia*, y ha tenido un amplio eco en muchos investigadores. Incluyendo a Afranio como destacado representante de la línea cómica de inspiración menandrea, y definiéndolo como el Terencio de la *togata*[23], nos explicamos perfectamente que con él estuviesen ya contados los días de este subgénero, y que su último cultivador, Tito Quincio Ata, no fuese más que un epígono, que asistió a los momentos finales de esta comedia.

TITINIO

Nada seguro sabemos sobre la vida de Titinio. Ya hemos recordado de modo suficiente que su cronología plantea grandes controversias entre los que defendemos que se trata de un contemporáneo de Plauto, basándonos en la noticia de Juan Lido[24], así como en su lengua, en su métrica y en sus alusiones a acontecimientos de comienzos del siglo II a.C., y quienes prefieren colocarlo a la altura de Terencio o en la época inmediatamente posterior, por razones más bien utilitarias, a fin de explicar cómodamente la creación de la *togata*. En apoyo de la fecha antigua se ha utilizado también un pasaje del *De lingua Latina* de Varrón, conservado por Carisio[25], en el que se encuentran en secuencia supuestamente cronológica Titinio, Terencio y Ata, con lo cual se daría por sentada la anterioridad del primero con respecto al segundo. En suma, parece bastante probable que nos hallamos ante un comediógrafo que desarrolla su producción en Roma a comienzos de la segunda guerra púnica, cuando Aníbal invade Italia, lo cual nos lleva, en términos de la historia del teatro romano, a la época de pleno florecimiento de Nevio y Plauto,

[23] Cfr. A. POCIÑA, «Lucio Afranio y la evolución de la *fabula togata*», *Habis* 6 (1975), pp. 99-107.

[24] Lydus *de mag.* I 40. El texto sin embargo no es seguro, dado que en el original se lee el inadmisible Τό Τετίνιō, corregido por Fuss en Τότε Τιτίνιō, enmienda que no es única ni ha sido aceptada universalmente.

[25] Char. p. 315 B.: ἤθη, *ut ait Varro de Latino sermone libro V, nullis aliis seruare conuenit, inquit, quam Titinio Terentio Attae;* πάθη *uero Trabea, inquit, Atilius Caecilius facile mouerunt.*

cuando ya la comedia *palliata* lleva por lo menos dos decenios de vida en los escenarios romanos.

No conocemos su *praenomen* ni su *cognomen*, por lo que deducir del mero nombre Titinio que nuestro autor perteneciera a una importante familia plebeya[26], debido a la existencia de un Marco Titinio tribuno de la plebe en 449 a.C., y un Sexto Titinio que desempeñó el mismo cargo en 439 a.C., así como otros personajes que ocuparon puestos de relieve a lo largo de la república[27] nos parece bastante gratuito: por el mismo procedimiento, en el caso de que careciésemos de otra información, podríamos haber llegado a la absurda conjetura de que el creador del teatro latino habría pertenecido a la *gens Livia*. En idéntico sentido es totalmente aleatoria la conjetura, por lo demás carente de relevancia, de que hubiese nacido en Roma[28].

En cuanto a la obra de Titinio, comenzaremos por recordar su estado de conservación, en palabras de A. López: «Nuestra edición ofrece 124 fragmentos, entre los que se reparten 180 versos o fragmentos de verso; de éstos, 152 corresponden a las quince comedias siguientes: *Barbatus (El barbudo), Caecus (El ciego), Fullones (Los tintoreros), Gemina (La melliza), Hortensius (Hortensio), Insubra (La insubria), Iurisperita (La jurisconsulta), Prilia (?), Priuigna (La hijastra), Psaltria siue Ferentinatis (La citarista o La muchacha de Ferentino), Quintus (Quinto), Setina (La muchacha de Setia), Tibicina (La flautista), Varus (El patituerto), Veliterna (La mujer de Velitras);* los 28 versos restantes corresponden a comedias imposibles de determinar»[29].

No podemos conjeturar con un mínimo de precisión el argumento de una sola *togata* de Titinio, dado su enorme fragmentación: así, de los *Fullones*, la comedia mejor conservada, tan sólo nos quedan veinte versos sueltos, y no todos ellos completos. Por el contrario, podemos suponer con bastante seguridad que el camino que seguía para conseguir la comicidad consistía en presentar en sus obras a personajes de las clases populares, pertenecientes a la más humilde escala social, en sus aspectos más bufonescos y burlescos: es lo que vemos en ese desfile de mujeres que dan título a un porcentaje muy elevado de sus comedias, donde aparecen las procedentes de poblaciones pro-

---

26 Así, St. WEINSTOCK, «Titinius», *RE* VI A 2 (1937) col. 1540 s.; A. DAVIAULT, *Comoedia Togata. Fragments*, París, 1981, pp. 31 s.

27 Cfr. Liv. III 54, 13; IV 16, 5; etcétera, así como la voz *Titnius* en *RE* VI A 2 (1937) col. 1540 ss.

28 Cfr. A. Daviault, *op. cit.*, p. 32; la argumentación ofrecida en nota 2 sirve más bien para probar lo aleatorio del planteamiento.

29 López, *Tog.*, p. 23.

vincianas *(Insubra, Psaltria siue Ferentinatis, Setina, Veliterna)* o las que ejercen profesiones tan poco reputadas como la *Psaltria* o la *Tibicina.* Al lado de ellas no sabemos con seguridad qué representaban protagonistas recordados por su aspecto físico, a veces por un defecto *(Barbatus, Caecus, Varus);* en cambio, todavía entre los restos de la comedia *Fullones* descubrimos cómo se montaba una obra festiva y movida en torno a los representantes de una de las profesiones menos respetables de Roma, la de los tintoreros, ocupados en un oficio ciertamente indispensable, pero del que escribe un editor de la *togata*, T. Guardì: «Mestiere umile e sporco, la *fullonia ars* era praticata da servi e liberti, costretti a lavorare quasi sempre immersi nell'acqua e a contatto con sostanze maleodoranti, quale la urina umana o animale, raccolta in grandi vasi di terracotta disposti nelle vie»[30].

Los fragmentos de *Fullones* nos recuerdan pasajes de comedias de Plauto, ahora representados en una calle de los suburbios de Roma, donde asistimos a la típica discusión entre una *uxor dotata* que se queja de la falta de atención por parte de su marido, el cual se dedica a malgastar su patrimonio y, lo que es peor, con ello su dote:

ego me mandatam meo uiro male arbitror,
qui rem disperdit et meam dotem comest[31] (vv. 15-16 López).

Naturalmente, la que así se lamenta recibe a su vez la oportuna réplica, bien sea procedente de su marido, o con más probabilidad de alguien que terciaba en la disputa de una y otro:

uideram ego uirginem te
formonsam esse, sponso superbam esse, forma
ferocem[32] (vv. 18-20 López)

De repente, caminando por un sendero de fragmentos, nos vemos transportados al exterior de la lavandería, donde un personaje distribuye el trabajo a los tintoreros:

da pensam lanam; qui non reddet temperi
putatam recte, facito ut multetur malo[33] (vv. 27-28 López).

---

[30] T. Guardì, *Titinio e Atta. Fabula togata. I frammenti*, Milán, 1985, p. 111.

[31] «Yo considero que he sido mal casada con mi marido, que malgasta nuestros bienes y devora mi dote.»

[32] «Yo había visto que eras una joven bella, pero orgullosa con tu prometido, presuntuosa por tu belleza.»

[33] «Entrega la lana pesada: quien no la devuelva bien limpia a tiempo, haz que sufra un castigo.»

Y asistimos a una disputa entre una tejedora y uno o varios tintoreros: ella es acusada de ser lenta como una Penélope en su labor:

quae inter decem annos nequisti unam togam detexere[34] (v. 29 López).

A lo que replica que, si no fuera gracias al trabajo de las tejedoras, poco negocio iban a tener los tintoreros:

ni nos texamus, nihil siet, fullones, uobis quaesti[35] (v. 30 López).

Sin necesidad de analizar más fragmentos, parece bastante claro que nos hallamos ante esa comedia de naturaleza popular, sin grandes pretensiones ni planteamientos serios de ningún tipo, que pretende llevar a sus espectadores no a las calles de una ciudad griega a las que eran transportados por la *palliata*, sino a otras más próximas y conocidas, donde asistían a una escena de la vida de todos los días en clave cómica. Sin duda, era un procedimiento muy adecuado para conseguir el éxito en los escenarios.

En cuanto a la lengua y la métrica de Titinio, es tradicional la comparación con las de Plauto, incluso por parte de quienes lo consideran posterior a Terencio: así, Neukirch, a pesar de que lo situaba entre Cecilio Estacio y Terencio, no dejaba de señalar: «quod ad sermonem eius et metra attinet, plus similitudinis habuisse uidetur cum Plauto, quam cum Terentio»[36]. La comparación entre la lengua de los dos comediógrafos no puede ser más útil y fructífera. Titinio presenta un lenguaje popular, coloquial, directo, plagado de términos y de expresiones iguales o semejantes a las de Plauto, pero también de *hapax legómena* que indudablemente nos conducen una y otra vez al latín hablado por los romanos y las romanas de su tiempo.

Por lo que se refiere a la métrica, la dificultad que supone medir los cortos fragmentos de Titinio queda compensada por la interesante comprobación de que se utilizan, sí, los versos yámbicos y los trocaicos en el diálogo, como en Plauto o en cualquier otro comediógrafo romano, pero además encontramos diversos metros báquicos, anapésticos, reizianos, que nos recuerdan los metros de los *cantica* plautinos, y en modo alguno la métrica de Terencio. En este sentido no deja de ser significativo el hecho de que, pese a su número muy inferior de versos, Titinio presente una riqueza de metros muy supe-

---

[34] «Tú, que en diez años no has sido capaz de tejer por completo una sola toga.»

[35] «Si nosostros no tejiésemos, ninguna ganancia tendríais vosotros, tintoreros.»

[36] I. H. Neukirch, *De fabula togata Romanorum*..., cit., p. 101.

rior a la que encontraremos en los fragmentos de su más conspicuo sucesor, Lucio Afranio.

Digamos, para concluir, dos palabras sobre la escasa fortuna de Titinio. El silencio de los escritores romanos a propósito de nuestro dramaturgo concuerda perfectamente con esa imagen que de él hemos intentado hacernos a partir de sus fragmentos: en efecto, no podríamos esperar que fuese bien visto hacer citas de la obra de un comediógrafo de línea popular, semejante a Plauto, pero que para colmo se atrevía a innovar y a componer comedias que carecían de un modelo griego. De este modo, Titinio aparece en un comentario que hacía Varrón en su *De lingua Latina* (en Char. 315 B.), pero ni una sola vez lo encontramos en un autor de obra tan abundante y tan amigo de todo tipo de citas y alusiones como fue Cicerón. Por un comentarista nos enteramos de que Horacio, al parecer, hacía referencia a un personaje de Titinio en un verso de sus *Epístolas* (I 13, 14), cosa que nunca habríamos adivinado si no fuera gracias a aquél. Tan sólo una alusión en Sereno Samónico (v. 1044 ss.) y la varias veces comentada por nosotros posible noticia de índole cronológica dada por Juan Lido, completan las referencias a nuestro autor en el mundo antiguo. Por suerte los gramáticos latinos, que en líneas generales se mueven por intereses de naturaleza lingüística al margen de otro tipo de consideraciones, nos salvaron algunos fragmentos de su obra: a las obras gramaticales de Festo, Porfirión, Carisio, Nonio Marcelo, Servio, Prisciano y Pablo Diácono debemos lo poco que por desgracia podemos saber de este presumiblemente muy interesante y bastante original comediógrafo latino.

Bibliografía: R. TABBACO, «Il problema della *togata* nella critica moderna», *BStudLat* 5 (1975) 33-57; A. LÓPEZ LÓPEZ, «Los estudios sobre *fabula togata* en el decenio 1970-1980», *Actas del I Congr. Andaluz de Estudios Clásicos*, Jaén, 1982, pp. 255-259; *Id.*, «Los estudios sobre *fabula togata* en el decenio 1980-1990», *Actas del VIII Congr. Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 1994, vol. II, pp. 719-725.

Ediciones (Titinio): Ribbeck, *Com.*, pp. 157-193; López, *Tog.*, pp. 62-89; A. DAVIAULT, *Comoedia togata. Fragments*, París, 1981, pp. 91-140; T. GUARDÍ, *Titinio e Atta. Fabula togata. I frammenti*, Milán, 1984, pp. 29-87.

Estudios: G. PRZYCHOCKI, «De Titinii aetate», en *Charisteria Casimiro de Morawsky septuagenario oblata ab amicis, collegis, disciplulis*, Cracovia, 1922, pp. 180-188; ST. WEINSTOCK, «Titinius», *RE* VI A 2 (1937) col. 1540-1546; W. BEARE, «The fabula togata», *Hermathena* 55 (1940), pp. 35-55; E. VEREECKE, «Titinius, témoin de son époque»,

RecPhL 2ᵉ s. (1968), pp. 63-92; E. VEREECKE, «Titinius, Plaute et les origines de la *fabula togata*», *AC* 40 (1971), pp. 165-185; M. CACCIAGLIA, «Ricerche sulla fabula togata», *RCCM* 14 (1972), pp. 207-245; T. DENES, «Quelques problèmes de la *Fabula togata*», *BAGB* (1973), pp. 187-201; A. POCIÑA, «Naissance et originalité de la comédie *togata*», *AC* 44 (1975), pp. 79-88; A. LÓPEZ LÓPEZ, «El adjetivo *togatus* y la fabula *togata*», *Helmantica* 28 (1977), pp. 331-342; M. MARTINA, «Sulla cronologia di Titinio», *QFC* 1 (1978), pp. 5-25; T. GUARDÍ, «Note sulla lingua di Titinio», *Pan* 7 (1981), pp. 145-165; L. STANKIEWICK, «Zrodla antyczne o Titiniuszu-Przycznek do chronologii togaty», *Menader* 39 (1984), pp. 207-212; A. POCIÑA y A. LÓPEZ, «Pour une vision globale de la comédie *togata*», *Cahiers du GITA* 14 (2001), pp. 177-199.

LUCIO AFRANIO

Los escritores latinos fueron un poco más generosos en sus referencias al segundo cultivador de la *togata* (y también su máximo representante), Lucio Afranio, de suerte que podemos tener mayor seguridad al ocuparnos de él, al menos con relación a su cronología. En efecto, Veleyo Patérculo lo recuerda elogiosamente en dos de sus excursos literarios[37], en una ocasión colocándolo en la época del tragediógrafo Lucio Acio y de los comediógrafos Cecilio y Terencio (I 17), en otra al lado de los tragediógrafos Pacuvio y Acio y del satírico Lucilio (II 3 s.). Tenemos pues, de entrada, un autor plenamente del siglo II a.C., apuntando más bien, si excluimos las referencias a Cecilio Estacio y Terencio, a su segunda mitad. En efecto, que haya sido posterior a Terencio lo reconoce el propio Afranio en un fragmento de su comedia *Compitalia* (v. 29), donde señala que en su opinión el africano era el mejor de los cómicos romanos. Por otra parte, Cicerón nos acerca a una cronología un poco más concreta al referirse al papel de orador del caballero Gayo Ticio, al que «trataba de imitar» nuestro comediógrafo (*Brut.* 167). Hay, pues, datos suficientes para situarlo, como antes decíamos, en la segunda mitad avanzada del siglo II a.C. Por ello, sigue admitiéndose generalmente la cronología establecida por Neukirch, según el cual habría que situar la madurez de Lucio Afranio entre 104 y 94 a.C.[38], recogida más tarde por Courbaud[39] y otros autores y autoras.

---

[37] Sobre la interpretación de los excursos literarios de Veleyo, sobre todo en relación con su peculiar comportamiento a propósito de citas y omisiones de autores teatrales latinos, cfr. A. POCIÑA, «La ausencia de Enio y Plauto en los excursos literarios de Veleyo Patérculo», *CFC* 9 (1976), pp. 231-240.

[38] I. H. Neukirch, *De fabula togata Romanorum*..., cit., pp. 165 s.

[39] E. Courbaud, *De comoedia togata*, cit., p. 36.

No convence en cambio la suposición de Neukirch, totalmente gratuita, sobre su nacimiento en Roma, ni tampoco tienen peso algunas conjeturas sobre su procedencia social: más acertado parece Bardon cuando afirma lisa y llanamente que «de sa vie, tout est mystère»[40]. A pesar de ello, sobre ese desconocimiento de nuestro autor arrojó un duro baldón Quintiliano, al lamentarse de que en sus comedias aparecía el tema de la pederastia, al igual que en su vida: *togatis excellit Afranius: utinam non inquinasset argumenta puerorum foedis amoribus, mores suos fassus* (X 1, 100). Esta noticia pasaría más tarde a un epigrama de Ausonio (*epigr.* 71); como era de sospechar, se comenta siempre al tratar sobre Afranio, con frecuencia casi como si fuera obligatorio defenderlo de tal acusación. Beare, por ejemplo, escribe que «suponer que la vida privada de un dramaturgo corresponde necesariamente a la de algunos de sus personajes parece infundado»[41]. Pero igualmente infundado sería intentar contradecir una noticia de Quintiliano y de Ausonio sobre la que no tenemos ninguna otra referencia (y que, si se nos permite decirlo, no nos produce en absoluto la desazón que le causaba a Courbaud[42]). Quizá tan sólo convenga señalar que en los fragmentos que conservamos no se observan restos de la que habría sido una temática osada en los escenarios romanos.

Por lo que se refiere al estado de conservación de las *togatae* de Afranio, nuestra edición presenta 300 fragmentos, entre los que se reparten 432 versos o trozos de verso: de éstos, 400 corresponden a las cuarenta y cuatro comedias siguientes: *Abducta (La raptada), Aequales (Los de igual edad), Auctio (La subasta), Augur (El augur), Brundisinae (Las mujeres de Bríndisi), Cinerarius (El peluquero), Compitalia (Las fiestas Compitales), Consobrini (Los primos hermanos), Crimen (La acusación), Deditio (La capitulación), Depositum (El depósito), Diuortium (El divorcio), Emancipatus (El emancipado), Epistula (La carta), Exceptus (El recogido), Fratriae (Las cuñadas), Ida (?), Incendium (El incendio), Inimici (Los enemigos), Libertus (El liberto), Mariti (Los esposos), Materterae (Las tías maternas), Megalensia (Las fiestas Megalenses), Omen (El presagio), Panteleus (Panteleo), Patellea (La comedia del plato), Pompa (El cortejo), Priuignus (El hijastro), Prodigus (El derrochador), Proditus (El traicionado), Promus (El despensero), Prosa –uel Rosa– (?), Purgamentum (La inmundicia), Repudiatus (El repudiado), Sella (La silla), Simulans (El fingidor), Sorores (Las hermanas), Suspecta (La sospechosa), Talio*

[40] Bardon, *Lit. inc.*, I p. 138.
[41] Beare, *Esc. rom.*, p. 111.
[42] E. Courbaud, *De comoedia togata*, cit., p. 36).

(El talión), Temerarius (El imprudente), Thais (Tais), Titulus (El cartel), Virgo (La doncella), Vopiscus (El gemelo superviviente). Los 32 versos restantes corresponden a comedias indeterminables[43].

Los títulos resultan muy sugerentes por sí solos[44]. Al ambiente romano o itálico que esperaríamos en la obra del principal representante de la *togata* nos llevan títulos como *Augur, Brundisinae, Compitalia, Megalensia, Omen;* a la ajetreada actividad jurídica de la urbe otros como *Auctio, Crimen, Deditio, Depositum, Talio.* Hay comedias que parecen girar en torno a personajes que tienen un empleo humilde *(Cinerarius, Promus),* o que aparecen determinados por un rasgo no precisamente positivo *(Prodigus, Simulans, Temerarius),* o por una circunstancia vital determinante *(Emancipatus, Exceptus, Libertus, Proditus, Repudiatus, Suspecta).* Pero sin duda los más llamativos, debido sobre todo a su frecuencia, son los títulos alusivos a una relación familiar o amistosa, que conducen al ámbito de la comedia burguesa a que nos había acostumbrado la *palliata,* ahora en ambiente romano: *Aequales, Consobrini, Diuortium, Fratriae, Mariti, Materterae, Priuignus, Sorores, Vopiscus.*

De este modo, llegamos al rasgo más llamativo de la comedia de Afranio, a saber, su menandrismo[45] y su terencianismo. El influjo de Menandro sobre Afranio debía de ser tan fuerte que ya había llamado la atención de Cicerón: en efecto, al comienzo del *De finibus* (I 7) señalaba el orador-filósofo que no tenía el menor inconveniente en tomar teorías de otros autores, tal como «acostumbraban hacerlo de Homero Enio, Afranio de Menandro». Algún tiempo después, los contemporáneos de Horacio que entienden de literatura siguen opinando en el mismo sentido: *dicitur Afrani toga conuenisse Menandro* (*epist.* II 1, 57). Pero es Macrobio (*Sat.* VI 4) quien nos informa de la forma más satisfactoria sobre este asunto[46]; en efecto, señala que el propio Afranio tuvo que hacer frente a muchos que le atacaban por haber tomado muchas cosas de Menandro, sirviéndose para su defensa del prólogo de su comedia *Compitalia*:

> *. . . fateor, sumpsi non ab illo modo,*
> *sed ut quisque habuit conueniret quod mihi,*

---

[43] López, *Tog.* p. 26.

[44] Un excelente análisis del contenido de las comedias de Afranio a partir de los títulos puede verse en Bardon, *Lit. inc.*, I p. 138 s.

[45] Cfr. A. Pociña, «Menandro en la comedia latina», cit., pp. 359-360.

[46] Más tarde, Casiodoro (*de amic., prol.*) recoge el dato y lo relata a su vez de esta manera: *iterum in libro Saturn. Affranius togatar. scriptor in ea togata quae «Compitalia» inscribitur, suis respondens detractoribus dicentibus eum de libro Menandri non solum sententias, sed uerba integra transsumpsisse, «transsumpsi», inquit, «sed ea quae melius me posse inuenire non credidi».*

quod me non posse melius facere credidi,
etiam a Latino[47] (vv. 25-28 López).

La confesión de Afranio no podría ser más transparente: reconoce haber tomado todo lo que le ha parecido útil de la obra de Menandro, o bien aquello que no se consideraba capaz de mejorar; pero no sólo de Menandro, sino incluso de un autor latino.

En ello resulta ya sorprendente su semejanza con Terencio; al igual que éste, Afranio es acusado por sus contemporáneos de copiar a dramaturgos precedentes; y del mismo modo que Terencio también, el autor de *togatae* se enfrenta a las críticas que se le hacen por medio del prólogo de sus comedias. Si comparamos el fragmento transmitido por Macrobio con los prólogos terencianos, la semejanza resulta obvia.

En este sentido, cobra especial interés otro fragmento del prólogo de la misma comedia, conservado esta vez por Suetonio en su *Vita Terenti* (p. 7 Wessner), en el que Afranio reconocía, sin duda en respuesta a sus detractores, que prefería a Terencio antes que a todos los demás comediógrafos, idea que expresaba en este verso:

Terenti numne similem dicent quempiam?[48] (v. 29).

De este modo, de forma profundamente llamativa y nada fácil de explicar, el menandrismo que había puesto en juego Terencio, y que había colaborado sin duda en gran medida a sus fracasos ante las multitudes romanas, resurgía por obra de Lucio Afranio, y con toda probabilidad con éxito: en efecto, Bardon señala con todo acierto, basándose en la gran cantidad de títulos que conservamos de las comedias de Afranio, que semejante abundancia de obra solamente puede justificarse admitiendo que haya tenido un auténtico éxito ante el público[49].

En cuanto a la lengua y la métrica de nuestro comediógrafo, ya en 1833 señalaba Neukirch que, si bien no se encuentra en sus fragmentos nada que pueda asegurarse que está tomado de Terencio, su lengua y sus metros no son muy diferentes de los de éste[50]. La idea ha venido repitiéndose en la investigación posterior. Sin embargo, un detallado estudio de Anna Pasquazi Bagnolini sobre la lengua de Afranio, basado fundamentalmente en el vocabulario, en el que al lado de buen número de *hapax* y de términos atestiguados por primera vez en Afranio, encuentra también abundancia de términos plautinos, le lle-

---

[47] «Lo admito: tomé muchas cosas no sólo de él (*i. e.*, Menandro), sino de cualquiera que tuviese algo que me venía bien y que creí que no podía mejorarlo, incluso de un latino.»

[48] «¿Dirán acaso que hay alguno igual a Terencio?»

[49] Bardon, *Lit. inc.*, p. 138.

[50] I. H. Neukirch, *De fabula togata Romanorum...*, cit., p. 174.

va a concluir que, en contra de lo que sería de esperar y de lo que a veces se ha sostenido, las relaciones de la lengua de Afranio son más estrechas con la lengua plautina que con la terenciana[51]. Ello nos hace pensar que probablemente nuestro dramaturgo, tan menandreo y terenciano en su concepción de la comedia, tuvo el acierto de no renunciar a Plauto como modelo en la expresión lingüística, consiguiendo una combinación que pudo colaborar a ese indudable éxito que ya hemos señalado.

Por lo que se refiere a la métrica, sí resulta en cambio indudable su proximidad a Terencio, pues presenta una mayoría clara de senarios, septenarios y octonarios yámbicos y septenarios trocaicos, esto es, los metros habituales del diálogo y del recitado; metros que pudieran corresponder a los propios de los *cantica* plautinos son tan sólo la excepción en los fragmentos que se conservan.

Los versos de Afranio hacen pensar inmediatamente en los fragmentos de Cecilio Estacio, en las comedias de Terencio. Si bien la brevedad de los mismos, debidos en su gran mayoría a la cita rápida de gramáticos, no permite un conocimiento seguro de situaciones, personajes o argumentos, encontramos en ellos restos de una sentenciosidad penetrante, que parece ser lo que más llamó la atención de aquellos autores latinos, no gramáticos, que nos transmiten y nos comentan algunos versos afranianos.

A Apuleyo (*apol.* 12) le parecía muy elegante *(pereleganter)* esta sentencia, que sabemos gracias a Nonio que se pronunciaba en la comedia *Omen*:

> *amabit sapiens, cupient ceteri*[52] (v. 219 López).

Por su parte, Aulo Gelio (XIII 8, 1) consideraba que Afranio había formulado *eximie atque uerissime* esta proverbial opinión sobre el origen de la sabiduría, curiosamente incluida en una comedia, la titulada *Sellae:*

> *Vsus me genuit, mater peperit Memoria;*
> *Sophiam uocant me Grai, uos Sapientiam*[53] (vv. 297-298 López).

Cicerón, en fin, llegaba a citar nada menos que tres veces[54] la escena de un padre que se alegraba ante el sufrimiento de un hijo que se arrepentía de su comportamiento disoluto:

---

[51] A. Pasquazi Bagnolini, *Note sulla lingua di Afranio*, Florencia, 1977, pp. 70-71.

[52] «Amará el sabio, desamarán los demás.»

[53] «Hábito me engendró, Memoria, mi madre, me parió; Sofía me llaman los griegos, vosotros Sabiduría.»

[54] Cfr. Cic. *Tusc.* IV 45; IV 55; *Att.* XVI 2, 3.

heu me miserum! —dum modo doleat aliquid, doleat quidlubet[55]
(v. 408).

Afirma Cicerón que el dramaturgo parece haber sacado esta escena de la vida de cada día *(e uita ductum ab Afranio)*, lo que evidentemente nos hace recordar aquella célebre frase de un gran admirador y conocedor de Menandro, Aristófanes de Bizancio: ὦ Μένανδρε καὶ βίε, πότερος ἄρ' ὑμῶν πότερον ἀπεμιμήσατο;[56]

Pero sobre todo sorprende la calma y reflexión con que parecen actuar los personajes de Afranio. Buen número de sus fragmentos ponen en escena a alguien que medita consigo mismo, o explica a otro personaje su modo de actuar o los móviles que lo empujan a comportarse de un modo determinado. He aquí un hermoso ejemplo de comportamiento humanitario, que evidentemente nos recuerda el *homo sum* terenciano:

quanto facilius
ego, qui ex aequo uenio, adducor ferre humana humanitus[57]
(vv. 288-289 López).

Para no detenernos más en el examen de los fragmentos, diremos que la impresión general es que nos encontramos ante un tipo de planteamiento cómico muy semejante al de la *palliata stataria*, trasladado a un ambiente itálico o romano que se descubre en bastantes títulos, pero cuyo alcance apenas se deja adivinar en los textos conservados. Al igual que en el caso de Titinio, o tal vez en mayor grado todavía, lo propiamente romano de la *togata* sigue centrándose en Afranio en su aspecto externo; lo que ha variado de un autor a otro ha sido el modo de tratar la temática y las situaciones del drama. En este sentido, parecen acertadas las palabras de un importante estudioso del teatro latino, E. Paratore: «L'interpretazione di Menandro in chiave di pensosa eticità raggiunge il culmine propio in questo autore di togatae»[58].

Con respecto a la pervivencia de Afranio, parece claro que su forma refinada de enfrentarse al hecho cómico siguiendo las pautas de Menandro y de Terencio le aseguró el interés de una serie de escritores, a diferencia de lo que hemos visto que le había sucedido a Titinio. En primer lugar, Cicerón lo recuerda y cita al menos

---

[55] «¡Ay, desdichado de mí! —Que deplore lo que sea, con tal que deplore algo.»
[56] Sirian. *In Hermog.* 2, 23 Rabe.
[57] «Cuánto más fácilmente yo, que he tenido la misma suerte, me veo inclinado a soportar con humanidad las cosas humanas.»
[58] Paratore, *Teat. lat.*, p. 200.

en seis ocasiones[59], no escatimándole el calificativo de *homo perargutus* (*Brut.* 167), razón por la que no duda en incluir textos suyos hasta tres veces en sus escritos filosóficos; por otra parte, un pasaje del *Pro Sestio* nos ofrece la interesante información de que la comedia *Simulans* de Afranio se representó en Roma mucho después de la muerte el dramaturgo, en los *Ludi Apollinares* del año 57 a.C. (*Sest.* 118). Horacio, por su parte, se lamenta de la pervivencia en su tiempo de los vetustos poetas republicanos, entre ellos Afranio, al que los contemporáneos del poeta de Venusa pretenden colocar a la altura de Menandro (*epist.* II 1, 57). El historiador Veleyo Patérculo hace de Afranio una de las figuras en su opinión más importantes de la literatura latina de época republicana, al referirse a él en dos de sus excursos literarios (I 17; II 3 s.). Tampoco Quintiliano, en su rápido resumen de la literatura latina, pasa por alto a Afranio como representante de la *togata,* después de haber recordado a Plauto, Cecilio Estacio y Terencio como figuras claves de la *palliata* (X 1, 99 s.); y ello lo hace a pesar de la crítica que le merece esa supuesta homosexualidad del dramaturgo que ya hemos comentado en el lugar oportuno.

Suetonio por su parte facilita el interesante dato de que una *togata* de Afranio, el *Incendium*, se representaba todavía en tiempos de Nerón, es decir, entre los años 54 y 68 d.C., por cierto con un montaje escénico verdaderamente espectacular: «Fue representada la comedia *togata* de Afranio titulada *El incendio*, y se dio venia a los actores para que saqueasen y se quedasen con el ajuar de la casa que en el curso de la representación era pasto de las llamas»[60]. Ésta es la última noticia que tenemos de una representación de una comedia suya; no obstante, seguirán citando a Afranio, de forma muy elogiosa, Aulo Gelio (XIII 8, 1) y Apuleyo (*apol.* 12), mientras que Ausonio (*epigr.* 71) volverá a glosar la pretendida pederastia del comediógrafo, quizá tomando la noticia de Quintiliano.

Digamos, por último, que la nada despreciable cantidad de fragmentos de las *togatae* de Afranio que llegan a nuestros días se deben al gran número de autores, gramáticos y no gramáticos, que lo citan a lo largo de todas las épocas: Varrón, Cicerón, Probo, Suetonio, Apuleyo, Aulo Gelio, Festo, Carisio, Diomedes, Donato, Nonio Marcelo, Servio, Ausonio, Macrobio, Cledonio Pompeyo Juliano, Prisciano, Casiodoro, Isidoro de Sevilla, Pablo Diácono[61].

---

[59] Cic. *Att.* XVI 2, 3; *Brut.* 167; *fin.* I 7; *Sest.* 117 s.; *Tusc.* IV 45; IV 55.
[60] Suet. *Nero* 11, trad. de M. Bassols de Climent.
[61] Cfr. López, *Tog.*, p. 95.

Bibliografía: v. todos los trabajos incluidos en Titinio.

Ediciones (Afranio): Ribbeck, *Com.*, pp. 193-266; López, *Tog.*, pp. 91-150; A. DAVIAULT, *Comoedia togata. Fragments*, París, 1981, pp. 141-252.

Estudios: además de los generales incluidos en Titinio, F. MARX, s. v. *5) Afranius*, *RE* I, 1 (1983) col. 708-710; H. Bardon, *Lit. inc.*, I (1952), pp. 138-143; B. BADER, «Ein Afraniuspapyrus?», *ZPE* 12 (1973) 270-276; J. DINGEL, «Bruchstück einer römischen Komödie auf einem Hamburger Papyrus (Afranius?)», *ZPE* 10 (1973), pp. 29-44; N. ZORZETTI, «Una citazione di Pacuvio in Afranio», *QTTA* 3 (1973), pp. 71-75; A. POCIÑA, «Lucio Afranio y la evolución de la *fabula togata*», *Habis* 6 (1975), pp. 99-107; A. PASQUAZI BAGNOLINI, *Note sulla lingua di Afranio*, Florencia, 1977.

TITO QUINCIO ATA

Cuando llegamos al último cultivador de la *togata*, Tito Quincio Ata, nos encontramos una vez más con una penuria de información que recuerda el caso de Titinio. Gracias a Carisio (*gramm.* I 241) sabemos que Varrón, contemporáneo del dramaturgo, consideraba magistral su manejo del ἦθος, lo cual hace sorprendente que ni una sola vez lo encontremos citado en su *De lingua Latina.* Horacio le dedica un rápido juicio negativo, que luego comentaremos; Frontón, en cambio, una apreciación positiva. Por fortuna, frente a esa falta de interés por parte de los escritores, Jerónimo lo cita en un párrafo de su *Crónica,* por medio de la que podemos conocer con precisión la fecha de su muerte, acaecida en Roma en el año 77 a C., siendo enterrado junto al segundo miliar de la via de Preneste[62]. En cuanto a su vida, si bien no se sabe nada preciso, no deja de ser interesante insistir en el hecho de que poseemos sus *tria nomina,* de los cuales el *nomen* indica que se trataba de un miembro de la *gens Quinctia,* familia patricia que había contado con muy señalados representantes en la historia de la Roma republicana[63]; este particular no puede sorprendernos, si pensamos que, más o menos contemporáneos suyos, componen obra dramática en el campo de la *atellana* el propio Sila, en el del mimo el caballero Décimo Laberio, en el de la tragedia personajes tan ilus-

---

[62] Hier. *Chron.* p. 77 Helm: *Titus Quintius Atta scriptor togatarum Romae moritur sepultusque via Praenestina ad miliarium II.*

[63] Cfr. A. PIGANIOL, «Romains et Latins. I: La légende des Quinctii», *MEFR* (1920), pp. 285-316.

tres como Casio de Parma, Lucio Cornelio Balbo, o el mismo Gayo Julio César. La normalización en la primera mitad del siglo I a.C. de la composición ocasional de obras teatrales por parte de ciudadanos romanos pertenecientes a las clases elevadas, incluso algunos de especial relieve, es un fenómeno que merece la pena tener muy presente en la particular historia de la comedia latina, que experimenta por ese tiempo importantes y rápidos cambios.

Son muy escasos los restos de la obra de Quincio Ata, que probablemente no fue abundante. Nuestra edición presenta «el corto número de 16 fragmentos, que suman 21 versos o partes de verso; de ellos 17 corresponden a las once comedias siguientes: *Aedilicia (La comedias de los ediles), Aquae caldae (Las aguas termales), Conciliatrix (La mediadora), Gratulatio (El agradecimiento), Lucubratio (El trabajo nocturno), Materterae –siue Matertera– (Las tías maternas –o La tía materna–), Megalensia (Las fiestas Megalenses), Satura (La mezcla), Socrus (La suegra), Supplicatio (Las rogativas), Tiro proficiscens (La marcha del recluta)*. Los 4 versos restantes nos han llegado sin indicación de la comedia a la que pertenecían»[64].

Muy poco es lo que podemos deducir de tan escasos restos, que en ningún caso pasan de dos o tres versos para una comedia determinada. Sin embargo, nos certifican al menos el hecho de que la lengua de Ata no atrajo de modo especial a los gramáticos, al igual que su persona y su obra tampoco llamaron demasiado la atención de los escritores. E. Paratore señaló[65] que algunos de sus títulos son idénticos a los de *togatae* de Afranio, hecho que interpretaba como prueba de la monotonía en que a su altura había caído ya este tipo de comedia. En realidad, resulta incuestionable que Tito Quincio Ata no representa más que la agonía de la *fabula togata*.

La pervivencia de la obra de Tito Quincio Ata parece haber sido mínima. De sus contemporáneos ya hemos recordado que sólo alude a él Varrón, que lo compara a Titinio y Terencio en el tratamiento del ἦθος; en cambio Cicerón no lo tuvo en mayor consideración que a Titinio, pues tampoco lo nombra ni una sola vez. Por el contrario, Horacio sí recuerda al dramaturgo: de qué modo lo hará, fácilmente puede conjeturarlo quien conozca la disposición del escritor venusino para con los poetas arcaicos:

> *Recte necne crocum floresque perambulet Attae*
> *fabula si dubitem, clament periisse pudorem*
> *cuncti paene patres...*[66] (*epist.* II 1, 79 ss.).

---

[64] López, *Tog.*, p. 28.

[65] Paratore, *Teat. lat.*, p. 201 s.

[66] «Si yo me pusiese a dudar si la comedia de Ata se mueve adecuadamente entre el azafrán y las flores, gritarían que ha muerto la vergüenza casi todos nuestros mayores...»

Tan incomprensible le resulta a Horacio que haya todavía personas que disfrutan con las comedias de Quincio Ata, como el que se siga leyendo en plena época de Augusto el *carmen Saliare,* según señala a continuación. Nos hallamos, pues, ante una dura crítica desde el punta de vista estético, formulada a menos de un siglo de distancia de la composición de las *togatae* de nuestro autor, lo cual nos indica hasta qué punto resultaban ya obsoletas, si bien es cierto que todavía contaban con partidarios.

Con el renacimiento del gusto arcaizante en el siglo II d.C. parece que también hay algún intento de defender al antiguo cómico, y en ese sentido vemos a Frontón opinar que Quincio Ata había sobresalido por un tratamiento adecuado del lenguaje de las mujeres[67]. Paradójicamente, al tiempo que lo alaba ofrece la impresión de que nos está hablando de una obra ya muerta y olvidada.

Bibliografía: v. todos los trabajos incluidos en Titinio.

Ediciones (Quincio Ata): Ribbeck, *Com.*, pp. 188-193; López, *Tog.*, pp. 151-158; A. DAVIAULT, *Comoedia togata. Fragments*, París, 1981, pp. 253-261; T. GUARDÍ, *Titinio e Atta. Fabula togata. I frammenti*, Milán, 1984, pp. 89-99.

Estudios: además de los generales incluidos en Titinio, H. GUNDEL, s. v. *21) T. Quincitius Atta*, *RE* XXIV (1963), col. 1009-1010; A. DAVIAULT, «Pour une édition critique de la *comoedia togata.* Présentation des fragments du poète Atta», *CEA* 1 (1972), pp. 7-51; A. POCIÑA, «El teatro latino durante la generación de Sila», *Helmantica* 27 (1976), pp. 293-314.

[67] Fronto p. 57 Van den Hout (= 63 Naber): *Nam praeter hos partim scriptorum animaduertas particulatim elegantis, Nouium et Pomponium et id genus in uerbis rusticanis et iocularíis, Attam in muliebribus.*

V

LA COMEDIA *ATELLANA* Y SUS CULTIVADORES

Definíamos en nuestro capítulo inicial la *atellana* como un tipo de comedia muy elemental, sin modelo griego directo, de ambientación y personajes generalmente itálicos, muy tipificados, con argumento simple y breve de naturaleza festiva. Teniendo en cuenta el largo periodo que abarca su desarrollo histórico, desde que tenemos noticia de la misma como un espectáculo popular propio de la región de Campania ya desde el siglo IV a.C., quizás antes[1], hasta que la vemos convertirse en un tipo de drama con base literaria propiamente dicha a finales del siglo II y comienzos del siglo I a.C., no es posible definir la *atellana* como una especie de comedia de contornos precisos, ni asegurar si en ella tenía una función predominante la expresión literaria o la corporal, aunque parece bastante lógico pensar que en sus etapas anteriores al desarrollo literario tuviese una importancia fundamental la expresión corporal y sólo de forma secundaria la palabra, que ganaría un puesto fundamental al contar con los textos previamente escritos por dramaturgos propiamente dichos, sobre todo Pomponio y Novio. Más seguro es, como elemento definidor de incuestionable importancia, su carácter de espectáculo breve, *exodium*[2], concebido para su representación al final de dramas de mayor entidad, tragedias o comedias. Y por último, razones de tipo teatral (la marcadísima tipificación de los personajes), pero también social (la actuación de jóvenes libres en las *atellanae* en los

[1] Cfr. Frassinetti, *Atell.*, p. 1; *Id.*, *Fabulla Atellana*, Génova, 1953, pp. 27 ss.

[2] Término que ya aparece en relación con las *atellanae* en Liv. VII 2 (*...unde exodia postea appellata consertaque fabellis potissimum Atellanis sunt)*; Iuv. 6, 71 (*Vrbicus exodio risum mouet Atellanae / gestibus Autonoes...*, cfr. G. MICHAUT, *Sur les tréteaux latins*, París, 1912, p. 83; *exodium* también en Iuv. 3, 175). Documentación exhaustiva, muy bien organizada, en *Thes. Ling. Lat.*, s. v. «*Atella*» (Otto); cfr. también F. SKUTSCH, «Exodium», *RE* VI 2 (1909), cols. 1686-1689.

comienzos del teatro, según el relato de Tito Livio VII 2), hicieron que las representaciones de *atellana* se caracterizasen de forma primordial por la utilización de máscaras, hasta el punto de que se nos habla de un privilegio legal, conforme al cual tan sólo los actores de este tipo de obra no estaban obligados a quitárselas antes de abandonar la escena[3].

A diferencia de lo que ocurre con otras manifestaciones de naturaleza dramática que desempeñaron un papel en el nacimiento del teatro latino, como los *Fescennini* o la *satura*, nuestro conocimiento de lo que fue la *atellana* primitiva se ve muy favorecido por su ulterior cultivo literario, acaecido en el periodo que corresponde a la generación de Sila, en la que, encontrándose la producción de nuevas obras cómicas en grave crisis, debido a la desaparición de la comedia *palliata* y la decadencia casi total de la *togata*, vendría a subsanarse en cierto modo gracias a las *atellanae* compuestas fundamentalmente por dos dramaturgos de oficio, Lucio Pomponio y Novio[4].

Ahora bien, la semilla que iba a germinar y fructificar en semejante producto, de gran interés, si bien con un cultivo tan sólo ocasional y un tanto secundario en el desarrollo del teatro latino, remontaba a tiempos muy anteriores en la historia de Italia. Su nombre proviene de Atella, pequeña población de origen osco, situada entre Capua y Nápoles, esto es, en esa región que desde épocas muy tempranas sirvió de punto de encuentro a gentes oscas, griegas, etruscas y romanas, la jocosa y festiva Campania; allí surge, no más tarde del siglo IV a.C., como un rudimentario espectáculo de naturaleza ante todo popular, pero no ajeno a influjos externos, como el de las hilarotragedias representadas por los φλύακες, muy populares en ciudades de la Magna Grecia como Siracusa y Tarento, de las que podemos hacernos una idea bastante aceptable gracias a exiguos fragmentos y, sobre todo, a

---

[3] Cfr. Fest. p. 238 Lindsay: *Personata fabula quaedam Naeui inscribitur, quam putant quidam primum <actam> a personatis histrionibus. Sed cum post multos annos comoedi et tragoedi personis uti coeperint, uerisimilius est eam fabulam propter inopiam comoedorum actam nouam per Atellanos, qui proprie uocantur personati; quia ius est is non cogi in scena ponere personam, quod ceteris histrionibus pati necesse est.* («*Personata [La comedia con máscaras]* se titula una comedia de Nevio, que piensan algunos que fue representada por primera vez por actores con máscara. Pero puesto que los actores de comedia y de tragedia comenzaron a usar máscaras muchos años más tarde, es más probable que esta obra, debido a la escasez de actores, fuera estrenada por actores de atelana, que son los que reciben en particular el nombre de enmascarados, porque tienen el derecho de no ser obligados a quitarse la máscara en escena, cosa que deben soportar los demás actores»). Cfr. Beare, «La introducción de la máscara en la escena romana», *Esc. rom.*, pp. 286-293.

[4] Cfr. Beare, *Esc. rom.*, pp. 117-127; Paratore, *Teatr. lat.*, pp. 202-205; P. FRASINETTI, *Fabulla Atellana*, Génova, 1953; A. Pociña, «El teatro latino durante la generación de Sila», cit.; R. RIEKS, «Mimus und Atellane», en E. Lefèvre (ed.), *Das römische Drama*, Darmstadt, 1978, pp. 348-377, esp. 351-361.

un crecido número de vasos pintados[5]. Consistían las *atellanae* preliterarias en la representación, improvisada y sin necesidad de un texto previo, de breves situaciones bufonescas, centradas con gran frecuencia en torno a un número muy limitado de personajes típicos, *Maccus*, *Pappus*, *Bucco*, *Dossennus*, caracterizados, además de por las respectivas máscaras, por sus comportamientos como individuos elementales, sórdidos, burlescos, sin duda muy del gusto popular.

Unidos a sus máscaras, los nombres de los cuatro tipos habituales en las farsas definían muy bien sus carácteres y sus comportamientos[6]. *Maccus* procede, según Ernout y Meillet[7], de un adjetivo osco; se trata de un hombre de gruesas mandíbulas, denominado con un término de formación semejante a los calificativos *lippus, broccus,* etcétera, que denotan defectos o deformaciones físicas; y tampoco sale mejor parado este personaje si, como plantean los mismos lingüístas, su nombre se interpreta como un préstamo griego, llegado a través de Sicilia, de una palabra emparentada con μακκοάω «ser estúpido», Μακκώ «mujer estúpida». *Pappus*, correspondiente al griego πάππος («abuelo»), era el típico viejo de la comedia, con las mismas manías y defectos que, en el mundo de la *palliata*, personificó magistralmente Plauto en muchos de sus *senes,* gruñones, tacaños, malhumorados, libidinosos, etcétera; esa condición de viejo parece fundamental en su caracterización, pues refiriéndose a esta figura, Varrón señala en un pasaje de su *De lingua Latina* que los oscos llamaban *casnar* al hombre viejo, término que pone en relación con el adjetivo *cascus* «viejo»[8]. *Bucco* por su parte se pone en relación con *bucca* «boca», designando a un personaje excesivamente dotado en cuanto a este órgano, es decir, un bocazas, charlatán, idiota; un individuo que, como dirá Isidoro, aunque no se refiera precisamente a la máscara típica de la *atellana*, «aventaja a los demás por su locuacidad, no por su sentido»[9]. *Dossennus* suele ponerse en relación con *dorsum* «espalda», en el habla vulgar *dossum*, si bien con un sufijo *-ennus* que se considera etrusco; sería, pues, el giboso, si bien Varrón nos indica que su nombre se intercambiaba con el de *Manducus,* lo cual lo convertiría en un glotón[10].

---

[5] Cfr. el detallado estudio, con profusión de ilustraciones, de M. Bieber, *The history of the Greek and Roman theater*, Princeton, [2]1961, pp. 129-146.

[6] Cfr. G. Bonfante, «La lingua delle Atellane e dei mimi», en Frassinetti, *Atell.*, pp. VI-VIII.

[7] A. Ernout - A. Meillet, *Dictionnaire étimologique de la langue latine. Histoire des mots*, París, 1967 (4ª ed.), p. 375. Cfr. Frassinetti, *Atell.*, p. 2.

[8] Varro *ling.* VII 29: *Item significat in Atellanis aliquot Pappum, senem quod Osci casnar appellant*; cfr. P. Frassinetti, *Fabula Atellana*, cit., p. 68: A. de Lorenzi, *Pulcinella. Ricerche sull'atellana*, Napoli, 1957, p. 21.

[9] Isid. *Etym.* X 29: *Bucco, garrulus, quod ceteros oris loquacitate, non sensu exsuperet.*

[10] Varro *ling.* VII 95: *Dictum mandier a mandendo, unde manducari, a quo et in Atellanis Dossenum uocant Manducum.* Recuérdese en el mismo sentido el ataque de Horacio a Plauto en *epist.* II 1, 173: *quantus sit Dossennus edacibus in parasitis.*

Por lo que respecta a su fase preliteraria, sería a partir de la escenificación de pequeñas aventuras de estas cuatro máscaras primordiales, a las que se sumarían otras menos frecuentes, quizá ya también con el recurso habitual a pequeños cuadros de parodias de personajes famosos de la mitología, al modo de las hilarotragedias de la Magna Grecia, como se crearía ese tipo de teatro popular cuya esencia ha sabido definir con gran acierto Paolo Frassinetti basándola en «una comicità primordiale, sempre pronta alla batuta grassa e volgare, immersa completamente in un clima che noi definiremmo senza'altro osceno, me che in realtà si riporta ad una sfera primordiale da cui esula ogni pregiudizio moralistico, in cui l'istinto -prima ancora che la fantasia- si fa parola concreta e significante»[11].

Que este tipo tan elemental de comedia aparezca en los albores del teatro latino, según el relato de Tito Livio, y mucho más tarde sea elevado a la categoría de obra literaria hacia el año 100 a.C., parece haber sido el resultado lógico de una necesidad del momento[12], y no de un desarrollo paulatino de aquel antiguo fermento de teatro, surgido en el lugar más apropiado que hubiera podido encontrarse, esto es, en la Campania, meta de las más antiguas colonizaciones griegas en suelo itálico, y cerca de la ciudad de Capua, la antigua población etrusca de Capue o Volturnum[13]. Un origen, pues, en el que se mezclan componentes griegos, etruscos y oscos[14], para dar lugar a la forma de teatro más típicamente latina que conocieron los escenarios romanos. Ahora bien, sus posibilidades ulteriores de desarrollo quedaron cortadas por la novedad aportada por Livio Andronico, al pasar de los distintos tipos de manifestación preteatral o ya teatral a la incorporación directa de obras de teatro, comedias y tragedias, escritas al modo griego. Ése fue el problema capital al que hubo de enfrentarse sin éxito la comedia *atellana:* no pudo llegar a tener el desarrollo literario paulatino y acaso trascendental que hubiera podido hacer de ella la comedia más propia y auténtica del pueblo romano.

Lo que acabamos de decir, sumado a la habitual afirmación de que la *atellana* carecía de modelos griegos, hace necesaria alguna expli-

---

[11] Frassinetti, *Atell.*, p. 6.

[12] Las circunstancias e influjos que motivaron esta conversión de la *atellana* en obra literaria parecen explicadas con preclara síntesis y brillantez por S. MARIOTTI, s. v. «Atellana, fabula», *Der Kleine Pauly*, Múnich, 1979, vol. 1, cols. 676-677: «Die A., die direkten Einfluβ auf die plaut. Komödie gehabt haben soll, begann ihr literar. Leben um 100 v. Chr., als die Palliata sich bereits erschöpft hatte und die Togata in einem fortgeschrittenen Stadium ihrer Entwicklung war, vielleicht durch Betonung jener Vorliebe für italisches und volkstümliches Milieu, die schon der Togata den Weg geöffnet hatte».

[13] Cfr. F. ZEVI, s. v. «*Capua*», en M. CRISTOFANI, *Dizionario della Civiltà Etrusca*, Florencia, 1985.

[14] Cfr. E. KALINKA, «Die Heimat der Atellane», *Berl. Phil. Woch.* 42 (1922), pp. 573-576.

cación. Resulta indudable que este tipo de comedia, sobre todo en su etapa preliteraria, estaba muy marcado por su peculiar origen, en la población osca de Atella; por ello, no parece extraño que, además de subyacer en el término adoptado para denominarla la constante referencia a aquélla, escritores latinos de generaciones distintas aludan con frecuencia a su carácter osco[15]. Sin embargo, la creación, y sobre todo la conversión en drama literario, de la *atellana* contó también con una importante aportación del teatro griego, bien fuera de manera directa, bien a través de la *palliata* latina.

En primer lugar, hemos aludido ya al influjo de la farsa representada por los φλύακες en los teatros de las ciudades de la Magna Grecia, sobre todo Siracusa y Tarento, en la gestación de la *atellana*. Margarete Bieber, que ha estudiado con detalle este tipo de comedia griega, sobre todo a partir de las muy frecuentes reproduciones de escenas en la cerámica, nos explica muy bien de qué manera pudo ser ese influjo al concluir su recorrido por diversas piezas que reproducen representaciones con un vaso osco, pertenenciente al British Museum, que presenta a un personaje, Santias, según esta arqueóloga ya osco, probablemente correspondiente al Bucco de una *atellana*[16]. Resulta bastante probable que este influjo de las farsas de los φλύακες estén en la base de breves parodias de figuras notorias de la mitología, representadas en el periodo literario de la *atellana* por obras como *Agamemno suppositus* de Pomponio o *Andromacha*, *Hercules coactor*[17], *Phoenissae* de Novio. En este sentido, casa perfectamente la perspicaz observación de Diomedes, gramático del siglo IV, que en su definición de la *atellana* la comparaba, por sus argumentos y sus bromas, al drama satírico de los griegos[18].

Por otra parte, la relación de la *atellana* con la *palliata* supone en último grado también una relación con la comedia griega. Mucho se

[15] Así, por ejemplo, Cic. *epist.* VII 2, 12; Tác. *ann.* IV 14; Liv. VII 2, 12 Diom. *gramm.* I 489, 32.

[16] M. Bieber, *op. cit.*, p. 145.

[17] M. Bieber (*op. cit.*, p. 131) subraya precisamente que «Heracles is a favorite hero of the phlyakes, as he is in the plays of Rhinthon and in every other farce», ofreciendo a continuación un comentario detallado de diversos vasos en que las aventuras de Hércules aparecen utilizadas como motivo cómico; en uno de estos vasos, perteneciente al Museo de Leningrado, encuentra un precedente de los cuatro personajes de la *atellana*: «The four masks are excellently drawn and finely differentiated. They are the forerunners of the four main masks which the Oscan Atellan farce later transmitted to the Roman farce: Maccus, the greedy blockhead, here Apollo; Dossenus, the clever hunchback, here Heracles, who indeed has a high back; Bucco, the braggart, here Iolaus, who will certainly boast that he has captured the bow of Apollo; and Pappos, the stupid old man. These are types which can be used in any doltish farce. They were revived in the Italian Commedia dell'Arte».

[18] Diom. *gramm.* I 489, 32: *tertia species est fabularum latinarum quae a ciuitate Oscorum Atella, in qua primum coeptae, appellatae sunt Atellanae, argumentis dictisque iocularibus similes satyricis fabulis graecis.*

ha escrito, en especial en los últimos años, sobre el influjo de la *atellana* antigua en las comedias de Plauto, que, según se ha querido deducir de su *nomen*, de dudosa forma *Maccus* / *Maccius*, podría haber sido en una etapa de su vida actor de atelanas[19]. Ettore Paratore ha sostenido, con razonamientos muy válidos, la gran importancia que en la construcción de sus comedias, tuvieron los motivos y los tonos de la *Atellana*[20], llegando a decir: «Possiamo arrischiare l'affermazione [...] che il teatro plautino non è il puro e semplice trasporto della commedia attica nuova sulle scene latine, ma è il suo adattamento ai modi dell'atellana, prevalente sino a quel momento» (p. 20). Tendríamos, pues, una primera etapa, en que la influencia va del teatro popular creado en la Campania al teatro literario procedente de modelos griegos; lo cual resulta perfectamente lógico si lo situamos dentro del desarrollo del teatro que plantea Tito Livio (VII 2), en el momento posterior a la introducción de la *palliata* en Roma, cuando la *iuuentus* deja este nuevo tipo de teatro en manos de actores profesionales, y, al igual que antes, vuelve ella a *ridicula intexta uersibus iactitare*, al modo de las *atellanae*, cuya representación se reserva la juventud y no permite su ejecución a actores profesionales[21]. Pero más tarde, al elaborarse literariamente comedias atelanas por parte de Pomponio y Novio, la influencia cambia de signo: ahora será Plauto quien influirá poderosamente en las nuevas *atellanae*, cuyas continuas resonancias plautinas resultan innegables[22].

Por último, la métrica de la *atellana* literaria corresponde, al igual que previamente la de la *togata*, a los esquemas griegos adoptados desde los comienzos por la *palliata*. Tenemos, pues, una métrica griega, como no podía ser de otro modo en un tipo nuevo de drama gestado a finales del siglo II y comienzos del I a.C. en Roma.

Lucio Pomponio

Es el historiador Veleyo Patérculo, en el cuarto de sus famosos excursos literarios, en el que se ocupa de la literatura latina hasta Cicerón

---

[19] Cfr. F. Della Corte, *Da Sarsina a Roma. Ricerche plautine*, Florencia, 1967, pp. 19-20.

[20] Paratore, *Teatr. lat.*, pp. 19-21; cfr. también A. McN. G. Little, «Plautus and popular drama», *HSPh* 49 (1938), pp. 205-228; N. W. Slater, *Plautus in Performance. The Theatre of the Mind*, Princeton, 1985; E. Lefèvre, E. Stärk y G. Vogt-Spira, *Plautus barbarus. Sechs Kapitel zur Originalität des Plautus*, Tübingen, 1991; etcétera.

[21] A. Pociña, *Comienzos de la poesía latina...*, cit., p. 48.

[22] Cfr., por ejemplo, A. Marzullo, «Le origine italiche e lo sviluppo letterario delle Atellane: nuove ricerche su Novio», cit., *passim*.

(II 9), quien atribuye a Lucio Pomponio la novedad de escribir comedias atelanas[23]. Sin embargo, nuestra información sobre este dramaturgo es paupérrima. Poseemos, eso sí, una sucinta noticia de índole cronológica: Jerónimo señala como momento de su plenitud profesional el año 89 a.C.[24], abandonando la acostumbrada forma escueta de sus datos tan sólo para advertirnos que el comediógrafo había nacido en Bolonia. Tenemos, pues, un dramaturgo que desarrolla su profesión en las primeras décadas del siglo I a.C.; la teoría de que todavía vivía en el año 44, basada en que Cicerón cita un verso suyo en una carta a Curión de esa época, resulta poco fundamentada y difícilmente creíble[25]. Por último, un escoliasta de Horacio coloca el nombre de Pomponio al lado de otros autores que escribieron *praetextas et togatas*[26]; si la noticia responde a la realidad, Pomponio resultaría ser un dramaturgo polígrafo, cultivador de otros tipos de teatro de larga tradición, que, como supone Paolo Frassinetti, haría frente al cambio de los gustos del público creando un nuevo tipo de obra, basado en la popular *atellana* preliteraria improvisada, para hacer renacer «la vetusta e saporosa comicità dei *maiores*»[27]. Como es lógico, en semejante empresa tuvo por fuerza que servirse de los procedimientos dramáticos empleados en la escena cómica romana por la *palliata* y, siguiendo a ésta, por la *togata*.

La edición más reciente de Frassinetti[28] nos ofrece el elevado número de setenta títulos de atelanas de Lucio Pomponio, entre los que se reparten 180 versos, no siempre completos; a ellos hay que añadir un número muy corto de fragmentos de procedencia desconocida. He aquí la lista de las comedias: *Adelphi (Los hermanos), Aeditumus (El guardián del templo), Agamemno suppositus (El falso Agamnenón), Aleones (Los jugadores de dados), Anulus posterior (El anillo, segunda versión), Ariadne (Ariadna), Armorum iudicium (El juicio de*

---

[23] Vell. II 9, 5: *sane non ignoremus eadem aetate fuisse Pomponium, sensibus celebrem, uerbis rudem, et nouitate inuenti a se operis commendabilem*. Sobre Pomponio, cfr. A. KURFESS, «101) Pomponius», *RE* XXI 2 (1952) cols. 2354-2356; Frassinetti, *Atell.*, pp. 23-67 (= Ribbeck, *Com.*, pp. 269-307).

[24] Hier. *Chron.* p. 150 Helm: *L. Pomponius Bononiensis Atellanarum scriptor clarus habetur.*

[25] Cfr. F. LEO, «Die römische Poesie in der sullanischen Zeit», *Hermes* 49 (1914), pp. 161-195, esp. p. 169; Frasinetti, *Atell.*, p. 8. El texto ciceroniano aludido es *epist.* VII 31, 2, que comentamos más abajo.

[26] Ps.-Acro, *ad Hor. A. P.* 228: *praetextae et togatas scripserunt A. Lamia, A. Rufus, Cn. Melissus, Afranius, Pomponius.*

[27] Frassinetti, *Atell.*, p. 8.

[28] Es decir, P. FRASSINETTI, *Le Atellane / Atellanae fabulae*, Roma, 1967, citada por nosotros con la sigla *Atell.* Anterior es la edición crítica del mismo autor, en el desafortunadamente desaparecido «Corpus scriptorum Latinorum Paravianum», *Fabularum Atellanarum fragmenta*, Turín, 1955.

las armas), Aruspex uel Pexor rusticus (El arúspice o El barbero rústico), Asina (La burra). Atalante (Atalanta), Auctoratus (El gladiador contratado), Augur (El augur), Bucco adoptatus (Bucón adoptado), Campani (Los de Campania), Capella (La cabritilla), Citharista (El citarista), Collegium (El gremio), Concha (La concha), Condiciones (Las estipulaciones), Decuma fullonis (El diezmo del tintorero), Diues (El rico), Dogalis (?), Dotata (La mujer con dote), Ergastylus (El ergástulo), Fullones (Los tintoreros), Galli Transalpini (Los galos transalpinos), Heres petitor (El heredero candidato), Hirnea Pappi (La jarra de Papo), Kalendae Martiae (Las calendas de marzo), Lar familiaris (El Lar de la familia), Leno (El alcahuete), Maccus (Maco), Macci gemini (Los Macos gemelos), Macci gemini priores (Los Macos gemelos primeros), Maccus miles (Maco soldado), Maccus sequester (Maco mediador), Maccus uirgo (Maco doncella), Meuia (Mevia), Maialis (El cerdo castrado), Marsya (Marsias), Medicus (El médico), Munda (La refinada), Nuptiae (Las nupcias), Panniceati (Los andrajosos), Pappus agricola (Papo campesino), Pappus praeteritus (Papo derrotado), Parci (Los avaros), Patruus (El tío paterno), Philosophia (La filosofía), Pictores (Los pintores), Piscatores (Los pescadores), Pistor (El molinero), Placenta (La hogaza), Porcus (El cerdo), Praeco posterior (El pregonero, segunda versión), Praefectus morum (El inspector de las costumbres), Prostibulum (El prostíbulo), Pytho Gorgonius (Pitón hijo de la Gorgona), Quinquatrus (Las fiestas Quincuatros), Rusticus (El aldeano), Sarcularia (La comedia de la azada), Satura (La sátira), Sisyphus (Sísifo), Sponsa Pappi (La prometida de Papo), Synephebi (Los camaradas), Syri (Los sirios), Vacca uel Marsuppium (La vaca o La bolsa), Verniones (Los esclavos de casa), Verres aegrotus (El cerdo enfermo), Verres saluos (El cerdo restablecido).

A partir de estos títulos, con el escaso pero no desdeñable auxilio que nos ofrecen los pocos fragmentos que corresponden a cada uno, podemos hacernos una idea de la comicidad de Pomponio. Hemos indicado ya que la *atellana* se concebía como una pieza corta, *exodium*, complementaria de representaciones de obras de mayor entidad, equivaliendo por tanto a una especie de entremés. Con frecuencia, pues, su argumento consistiría en la representación de una aventura sencilla, graciosa, picante, acontecida a uno de su cuatro personajes típicos; en Pomponio corresponden a este grupo de manera segura, además de otras muchas que no lo especifican en el título, las atelanas *Bucco adoptatus (Bucón adoptado), Hirnea Pappi (La jarra de Papo), Maccus (Maco), Macci gemini (Los Macos gemelos), Macci gemini priores (Los Macos gemelos primeros), Maccus miles (Maco soldado), Maccus sequester (Maco mediador), Maccus uirgo (Maco don-*

cella), Pappus agricola (Papo campesino), Pappus praeteritus (Papo derrotado), Sponsa Pappi (La prometida de Papo).

Buena fuente de situaciones festivas, en las que no faltaría la crítica maliciosa, pero intrascendente, era la representación de cortas escenas de la vida cotidiana, utilizando personajes especialmente indicados para hacer reír, escogidos siempre de las capas más bajas de la sociedad: *Aleones (Los jugadores de dados), Aruspex uel Pexor rusticus (El arúspice o El barbero rústico), Citharista (El citarista), Collegium (El gremio), Decuma fullonis (El diezmo del tintorero), Fullones (Los tintoreros), Pictores (Los pintores), Piscatores (Los pescadores), Pistor (El molinero), Verniones (Los esclavos de casa),* etcétera. Es fácil conjeturar de qué modo se podría componer una escena farsesca por ejemplo a partir de los *fullones,* los tintoreros, que aparecían con seguridad en las dos atelanas de Pomponio que llevan su nombre en el título, y quizá también en *Collegium,* que muy probablemente se refería al gremio de los tintoreros, así como en *Quinquatrus,* atelana en la que serían elemento fundamental las fiestas conocidas por este nombre, que se celebraban anualmente en el mes de marzo, en honor a Minerva, protectora de los tintoreros. Es indudable que estos profesionales ofrecían grandes posibilidades para la creación de comedias, según notamos al hablar de la *togata* de Titinio titulada *Fullones,* primera comedia romana centrada en ellos. En la *palliata,* el tema festivo y barriobajero de los tintoreros, muy romano, ausente en Menandro y en los fragmentos de la comedia nueva, difícilmente podía casar, y sólamente aparece aludido en algunas ocasiones en las comedias de Plauto, abierto como es sabido a frecuentes reflejos de la sociedad romana en sus obras[29], pero nunca en Terencio ni en los fragmentos de otros autores de este tipo de comedia. Por el contrario es en la *atellana,* tanto en la de Pomponio como en la de Novio, donde se explotará al máximo la gracia festiva, bulliciosa y descarada de estos personajes y el ambiente populachero en que se desenvuelven sus vidas y su trabajo para construir pequeñas farsas de incuestionable éxito popular. Éxito que sin duda provocó que lo veamos aparecer de nuevo en el último tipo de comedia popular que desarrollará el teatro latino, el mimo, al menos en una obra de Décimo Laberio, *Fullo (El tintorero)*[30].

---

[29] Alusiones a los *fullones* en Plaut. *Asin.* 907; *Aul.* 508, 515; *Pseud.* 782; cfr. A. López, «Reflejos de la sociedad romana en las comedias. El caso de Plauto», cit., esp. p. 11, pp. 39-40.

[30] Cfr. el detallado estudio de T. Guardì, «I *fullones* e la commedia romana», *Pan* 6 (1978), pp. 37-45, quien analiza la presencia del tema de los *fullones* en todos los dramaturgos en que aparece, mostrándose proclive (p. 40) a admitir la teoría presentada por P. Frassinetti (*Fabulla Atellana...,* cit., pp. 42 ss.) de que los tintoreros, en sus celebraciones de las *Quinquatrus,* pudieron tener un papel decisivo en la creación de la farsa osca que acabaría por convertirse en la *atellana* literaria.

Recurso típico también para hacer reír, muy del gusto de aquellos «habitantes de capital» que eran los vecinos de la urbe, era el ataque malintencionado y burlón a los habitantes «de provincias», recurso dramático que ya hemos visto utilizado con gracia por Plauto. Entre las atelanas de Pomponio encontramos los títulos *Campani (Los de Campania), Galli Transalpini (Los galos transalpinos).*

No menos productiva resultaría la burla del mundo rústico, tanto en su aspecto ambiental como humano; a juzgar por los títulos, fue un tema frecuente en las comedias de los dos autores principales de *atellana*, encontrando en Pomponio los siguientes: *Asina (La burra), Capella (La cabritilla), Maialis (El cerdo castrado), Porcus (El cerdo), Rusticus (El aldeano), Vacca uel Marsuppium (La vaca o La bolsa), Verres aegrotus (El cerdo enfermo), Verres saluos (El cerdo restablecido).*

A semejanza de las hilarotragedias puestas en escena en las poblaciones de la Magna Grecia y Sicilia, los autores de atelanas recurrieron a la parodia de temas mitológicos, que el público sin duda conocía bajo vestido muy diferente gracias a la tragedia. En el caso de Pomponio, entran en este grupo las comedias *Agamemno suppositus (El falso Agamenón), Ariadne (Ariadna), Armorum iudicium (El juicio de las armas), Atalante (Atalanta*[31]*), Sisyphus (Sísifo).*

En unos cuantos casos es posible aventurar el desarrollo de alguna atelana de Pomponio: así, en *Praeco posterior*, la obra con mayor número de fragmentos (que, de todos modos, no pasan de diez, muy breves todos) Antonio Marzullo[32] reconstruye ágilmente un tema típico de la *palliata*, el del viejo que se enamora de una joven, semejante a los *senes* plautinos de *Asinaria, Aulularia, Casina, Mercator;* los fragmentos nos permiten descubrir a la joven que sufre el acoso del viejo, que, como en la *palliata,* tiene un hijo joven, al que auxilia en sus pretensiones amorosas un esclavo; el final de la comedia, según también es posible entrever en los fragmentos, consiste en el esperado desenlace feliz, con el viejo burlado y la pareja joven colmando sus deseos.

Otro ejemplo curioso puede ser la comedia *Prostibulum*, para la que nos parece merecedora de crédito la reconstrucción realizada por Paolo Frassinetti[33], basándose ante todo en los versos conservados: Buco, empujado por el hambre, siguiendo el consejo de un amigo, se prostituye

---

[31] P. Frassinetti, «Pacuviana», en AA. VV., *Antidoron Hugoni Paoli oblatum. Miscellanea philologica*, Genova, 1956, pp. 96-123, en pp. 11-112 pone esta *atellana* en posible relación con la tragedia *Atalanta* de Marco Pacuvio, utilizando los aspectos de la leyenda más adecuados para ser tratados cómicamente, y pensando incluso en la posibilidad de que hubiese servido de *exodium* a la representación de la tragedia pacuviana.

[32] A. Marzullo, «Le origini italiche e lo sviluppo letterario delle Atellane: nuove ricerche su Novio», cit., pp. 24-25.

[33] Frassinetti, *Atell.*, pp. 58-60, p. 107.

ofreciéndose como *pedicator* a los corruptos homoxesuales de la ciudad, lo que lleva a situaciones procaces tratadas con bastante mal gusto, a tenor de lo que permiten entrever los contados fragmentos de la obra.

La figura de Lucio Pomponio, su innovación en el desarrollo del teatro cómico romano y su propia obra literaria, pasó casi por completo desapercibida para los escritores clásicos. Cicerón lo recuerda una sola vez en toda su obra, citando un verso suyo en forma de cita culta, en una carta que escribe en el año 44 a su amigo Curión[34].

Más interesante resulta la mención que hace del dramaturgo el historiado Veleyo Patérculo, en el excurso literario que ya hemos recordado, donde lo incluye como escritor notable de la época inmediatamente anterior a la de Cicerón, justamente después de una lista de analistas: *uetustior Sisenna fuit Caelius, aequalis Sisennae Rutilius Claudiusque Quadrigarius et Valerius Antias. Sane non ignoremus eadem aetate fuisse Pomponium sensibus celebrem, uerbis rudem et nouitate inuenti a se operis commendabilem* (II 9, 6). Teniendo en cuenta la incertidumbre que siempre rodea los curiosos juicios literarios de Veleyo Patérculo, es interesante subrayar su interés por la atelana de Pomponio, por sus contenidos y por la novedad que supuso su creación de un tipo nuevo de comedia, todo ello a pesar de la rudeza de su vocabulario, precisión sorprendentemente acertada para lo que es habitual en este historiador, pues se corresponde muy bien con la realidad que dejan percibir los fragmentos conservados.

En la obra de Aulo Gelio encontramos citas de versos de Pomponio en cuatro ocasiones[35], indicando siempre el nombre del autor y el tipo de comedia que cultivó, y casi siempre el título de la comedia al que pertenece el fragmento; la razón de la cita es en todos los casos de índole lingüística, con lo que el erudito resulta semejante a un buen número de gramáticos a quienes interesó grandemente la lengua de Pomponio, llena de coloquialismos, arcaismos, dialectalismos, vulgarismos, helenismos, de términos obscenos, groseros, malsonantes, que en vano se buscarían en un César o un Cicerón, como señala en un estupendo estudio de la lengua de las atelanas y de los mimos Giuliano Bonfante[36], y que resultarían incluso desconocidas a los propios latinos de época clásica[37].

---

[34] Cic. *epist.* VII 31, 2: *Vides enim exaurisse iam ueterem urbanitatem, ut Pomponius noster suo iure possit dicere:*
«Nisi nos pauci retineamus gloriam Atticam».

[35] Gell. X 24, 5; XII 10, 7; XVI 6, 7; XVIII 6, 6.

[36] G. Bonfante, «La lingua delle Atellane e dei mimi», en Frassinett, *Atell.*, pp. V-XXIV, esp. p. XXIV.

[37] Es ésta la razón fundamental del gran interés que despierta la lengua de los fragmentos de la *atellana* para el estudio del latín coloquial, como señala el propio Bonfante,

Gracias a su lengua, tan poco clásica, tan vulgar podríamos decir, tuvo Pomponio esa supervivencia relativa en la obra de los gramáticos y los eruditos tardíos, alguno de los cuales parece apreciar sinceramente su obra, como es el caso de Macrobio, que, si bien recurre a las citas de Pomponio como un gramático más, para procurarse ejemplos de usos lingüísticos extraños[38], no duda en aplicarle el elogioso calificativo de *egregius Atellanarum poeta*[39].

Antes de sacar una conclusión general sobre lo que pudo significar la aportación de la innovación cómica de Lucio Pomponio, recordaremos las atelanas escritas en la misma época por Novio, ya que, como suele advertirse en estudios a ellos dedicados, resulta difícil establecer diferencias entre las obras de ambos escritores[40], y mucho más todavía intentar individualizarlas desde el punto de vista de su significado en la historia de la comedia latina.

Novio

No sabemos absolutamente nada sobre la vida de la otra figura destacada en el cultivo literario de la *atellana*, el dramaturgo llamado Novio[41]. Tradicionalmente se le coloca al lado de Pomponio, como contemporáneo, pero en segundo lugar, sin duda debido a la indicación de Veleyo Patérculo, que atribuye a éste la novedad del cultivo literario de la atelana[42].

Frassinetti ofrece una edición de cuarenta y cuatro atelanas de Novio, entre las que se reparte un centenar de versos, no siempre completos, a los que se suman contados fragmentos no atribuibles a un título concreto:

---

y que obliga a retrotraer mucho antes de lo que suele hacerse el comienzo del proceso de formación de las lenguas latinas, como advierte por su parte A. Traglia, «Sulla lingua dei frammenti delle *Atellane* e dei *Mimi*», en AA. VV., *Studi classici in onore di Quintino Cataudella*, Catania, 1972, vol. III, pp. 7-20, esp. p. 7.

[38] Cfr. Macr. *Sat.* I 4, 21; VI 4, 13; VI 9, 4.

[39] Macr. *Sat.* VI, 9, 4.

[40] Cfr. Beare, *Esc. rom.*, p. 123: «Distinguir entre el estilo de estos dos escritores parecería imposible, tan magra es nuestra información».

[41] Cfr. W. Kroll, «5) Novius», *RE* XVII 1 (1936) cols. 1215-1216; Frassinetti, *Atell.*, pp. 71-95 (= Ribbeck, *Com.*, pp. 307-331).

[42] Por el contrario A. Marzullo, en el importante trabajo sobre la *atellana* que hemos citado ya en varias ocasiones, insiste en la idea de colocar antes a Novio que a Pomponio, y convertirlo así en el iniciador de la *atellana* literaria (pp. 34-35), utilizando argumentos que no consiguen convencer; sospecha, igualmente, que muchos de los fragmentos editados bajo el nombre de Novio podrían deberse al comediógrafo Gneo Nevio (pp. 36-37). A pesar de parecernos muy notable todo el estudio de Marzullo, no estamos de acuerdo con él en estos dos aspectos.

Agricola (El agricultor), Andromacha (Andrómaca), Asinus (El burro), Bucculus (Buconcito), Bubulcus cerdo (El boyero artesano), Dapatici (Los glotones), Decuma (El diezmo), Dotata (La mujer con dote), Duo Dossenni (Los dos Dosenos), Eculeus (El pollino), Exodium (La farsa final), Ficitor (El cultivador de higueras), Fullones (Los tintoreros), Fullones feriati (Los tintoreros en fiesta), Fullonicum, (La tintorería), Funus (El funeral), Gallinaria (La comedia de las gallinas, o de la gallina), Gemini (Los gemelos), Hercules coactor (Hércules recaudador), Hetaera (La cortesana), Lignaria (La comedia de la leña), Maccus (Maco), Maccus copo (Maco tabernero), Maccus exul (Maco desterrado), Maleuoli (Los malvados), Mania medica (Mania curadora[43]*), Milites Pometinenses (Los soldados de Pomecia), Mortis et uitae iudicium (El juicio de la muerte y la vida), Optio (El suboficial), Pacuius (Pacuvio?), Paedium (El chiquillo), Pappus praeteritus (Papo derrotado), Parcus (El tacaño), Phoenissae (Las fenicias), Picus (La urraca), Quaestio (El interrogatorio), Sanniones (Los bufones), Surdus (El sordo), Tabellaria (La comedia de las tablillas), Togularia (La comedia de la toga), Tripertita (La comedia en tres partes), Vindemiatores (Los vendimiadores), Virgo praegnas (La doncella preñada), Zona (La cintura).*

Como puede observarse incluso en una lectura rápida, los títulos de Novio se parecen mucho a los de Pomponio, lo que nos permite clasificarlos de manera semejante. Una aventura sin gran complicación y jocosa, acaecida a uno de los cuatro personajes principales de la *atellana*, sería el tema que desarrollarían las atelanas *Bucculus (Buconcito), Duo Dossenni (Los dos Dosenos), Maccus (Maco), Maccus copo (Maco tabernero), Maccus exul (Maco desterrado), Pappus praeteritus (Papo derrotado).*

Sencillas escenas de la vida cotidiana, que ponían en danza a personas de las capas sociales más humildes, darían argumento a las piezas tituladas *Agricola (El agricultor), Fullones (Los tintoreros), Fullones feriati (Los tintoreros en fiesta), Fullonicum (La tintorería), Hetaera (La cortesana), Parcus (El tacaño), Surdus (El sordo), Vindemiatores (Los vendimiadores).* Nótese, de nuevo, la abundancia de obras relacionadas con los tintoreros, que aumenta si pensamos que pueda referirse también a ellos la que llevaba por título *Decuma,* del mismo modo que en Pomponio encontrábamos una *Decuma fullonis.* Si sumamos las atelanas de ambos autores, vemos que farsas con tintore-

---

[43] *Mania*, nombre propio, era una divinidad romana, madre de los Lares (cfr. Varro *ling.* IX 61: *uidemus enim Maniam matrem Larum dici...*), pero también un fantasma, feo y deforme, con el que se asustaba a los niños (cfr. Fest. p. 128-129 L.). Sin gran apoyo en los dos brevísimos fragmentos conservados, supone Frassinetti (*Atell.*, p. 111) que este especie de bruja «appariva sulla scena nell'atto, forse, di preparare i suoi farmachi».

ros debían de ser el pan nuestro de cada día en los escenarios romanos de los años de la infancia y juventud de Cicerón.

La burla de los provincianos encuentra en la lista de las atelanas de Novio un solo representante posible, *Milites Pometinenses* (*Los soldados de Pomecia*), pero muy significativo, si lo unimos a otro del propio Novio, *Optio* (*El suboficial*), así como a otro de Pomponio, *Maccus miles* (*Maco soldado*), como testimonios de la frecuente presencia del tema de los militares fanfarrones en la *atellana*. El primero de los fragmentos de *Milites Pometinenses* (*ualgus, ueternosus, genibus magnis, talis turgidis* «renco, aletargado, de enormes rodillas, con talones hinchados»), sugiere a Frassinetti que la *atellana* debió de contribuir no poco al perfilamiento literario de la figura del «soldato grossolano e deforme»[44], que ya conocíamos en la comedia griega y en la *palliata*, y que tan productivo resultaría en el teatro europeo futuro.

Al igual que las de Pomponio, las atelanas de Novio nos llevan una y otra vez al mundo rústico, que tanto atraería las burlas, pero también las añoranzas, de las gentecillas de Roma, procedentes en buena medida de ambientes rurales. Entre sus títulos encontramos *Agricola* (*El agricultor*), *Asinus* (*El burro*), *Bubulcus cerdo* (*El boyero artesano*), *Eculeus* (*El caballito*), *Ficitor* (*El cultivador de higueras*), *Gallinaria* (*La comedia de las gallinas*), *Lignaria* (*La comedia de la leña*), *Vindemiatores* (*Los vendimiadores*).

Atelanas basadas en la parodia de personajes conocidos de la mitología aparecen en Novio, en porcentaje semejante al que encontramos en Pomponio, en estas piezas: *Andromacha* (*Andrómaca*), *Hercules coactor* (*Hércules recaudador*), *Phoenissae* (*Las fenicias*).

Notemos, en fin, como rasgo clasificador de algunas atelanas de nuestro autor la presencia de títulos al modo plautino, por medio de adjetivos en *-aria*: *Gallinaria* (*La comedia de las gallinas*), *Lignaria* (*La comedia de la leña*), *Tabellaria* (*La comedia de las tablillas*), *Togularia* (*La comedia de la toga*). No creamos que a partir de esta coincidencia con la *palliata* más antigua pueda tomarse este hecho como un apoyo más para sostener la anterioridad en el tiempo de Novio sobre Pomponio, como quería A. Marzullo[45]; en cambio, nos parece una muestra más del claro influjo plautino en la comedia *atellana* literaria, que parece mostrarse más claramente en el caso de Novio, sobre todo en un análisis cuidadoso de sus fragmentos.

Viniendo ahora a un rápido examen de la pervivencia de Novio, Cicerón lo recuerda exclusivamente en *De oratore*, pero en tres oca-

---

[44] Frassinetti, *Atell.*, p. 111.
[45] A. Marzullo, «Le origini italiche...», cit., p. 34.

siones[46], en todas ellas para señalar su maestría en el manejo del ridículo, poniendo en cada caso un breve ejemplo de lo que nosotros llamaríamos chiste, y que a Cicerón le parecen graciosísimos. Los tres ejemplos son muy semejantes, y se basan en el recurso a lo inesperado, lo absurdo, para provocar la risa: recordemos el absurdo diálogo entre un padre y un hijo:

quid ploras, pater?
:: Mirum ni cantem: condemnatus sum[47].

Si no conociésemos la obra de Novio más que por las tres citas de Cicerón, acaso nos lo habríamos imaginado como un comediógrafo con una capacidad especial para utilizar recursos cómicos ágiles y elegantes, como éstos que tanto agradaban al orador. Sin embargo los fragmentos de sus atelanas presentan con mucha frecuencia un tipo de comicidad que no tiene nada de refinada.

Aulo Gelio cita también a Novio, igual que a Pomponio y por los mismos motivos lingüísticos, en dos ocasiones[48]. E igualmente Macrobio, si bien califica al dramaturgo como *Atellanarum probatissimus scriptor*[49], utiliza tan sólo un verso suyo, para demostrar que, en opinión de los antiguos, los *Saturnalia* duraban siete días; su referencia a Pomponio y Novio como maestros en el uso de los *ioci linguae*[50], no parece más que un comentario sugerido por los pasajes del *De oratore* de Cicerón.

Nuestro recorrido por la escasa información y los contados y breves fragmentos de las *atellanae* de Pomponio y Novio nos hace recordar a cada instante la comedia plautina, tanto por su intención (divertir a un público de formación y gustos que no precisan ser muy elevados), como por los recursos puestos en juego para llevarla a cabo. Ahora bien, la diferencia entre la comedia plautina y la *atellana* tambien es grande: Plauto no hace tantas concesiones al público como Pomponio y Novio hicieron, con claro perjuicio para su teatro. Por otra parte, la *atellana* no sólo está enfocada hacia la diversión de ese público, sino que ella misma procede, y esto es un rasgo esencial, de un tipo de espectáculo concebido por él y para él, cuyos fundamentos no abandona por completo al convertirse en obra literaria.

---

[46] Cic. *de orat.* II 255; II 279; II 285.

[47] Cic. *de orat.* II 279: «¿Por qué lloras, padre? :: ¿Quieres que cante? Me han condenado a muerte».

[48] Gell. XV 13, 4; XVII 2, 8.

[49] Macr. *Sat.* I 10, 3.

[50] Macr. *Sat.* II 1, 14.

De este modo, la *atellana* resulta en su totalidad el tipo de teatro más típicamente romano de los varios que conoció el drama latino, tanto en el ámbito de la comedia como de la tragedia. Itálica por su origen, y por lo tanto más cercana al mundo latino que la *palliata* de origen griego, la *atellana* debió de responder en su elevación al rango de obra literaria a una necesidad de la situación teatral imperante a finales del siglo II a.C., según ya hemos dicho. Pomponio, en efecto, tal vez compuso otros tipos de obra teatral, pero la escena romana de su tiempo no necesitaba, o mejor, no admitía ya más cultivadores de *palliata* ni de *togata*. Era preciso un espectáculo nuevo, más picante y con más gracia, que volviese a atraer al público como lo había hecho la comedia plautina en su tiempo. Pomponio y Novio lo intentaron (y sin duda lo consiguieron) con sus atelanas: el teatro cómico revive, pero dando un salto en el vacío, a costa de renunciar al avance que había dado con Cecilio Estacio y Terencio en el campo de la *palliata* y con Afranio en el de la *togata*, y a fuerza de ir a recoger su inspiración en el teatro popular anterior a la importación del teatro griego por Livio Andronico. Esta solución alcanza un momento fugaz de esplendor en las primeras décadas del siglo I a.C., para dar inmediatamente paso a otro sucedáneo de la antigua comedia, el mimo, que será el gran género popular del teatro romano en los siglos del Imperio.

A la luz de cuanto acabamos de decir se percibe muy claramente la razón de las pocas alusiones que hacen los escritores latinos a los autores de *atellana*; el *atellanicum exodium*, como le llama Suetonio (*Tib.* 45) no sólo es un espectáculo secundario, de mero relleno, sino que se juzga poco artístico, vulgar, degradante. Es un teatro sin profundidad alguna, sin puntos de vista dignos de consideración, ni personajes importantes (en la *atellana* la tipificación llega a su grado más elevado), y, por supuesto, sin ejemplaridad positiva de ningún tipo. Todo esto explica su relegación al olvido en la literatura latina culta; sólo a los gramáticos interesó, debido a sus peculiaridades lingüísticas, que curiosamente eran una razón más, de mucho peso, para que otro tipo de escritores la menospreciaran. Gracias a las citas de los gramáticos imperiales, por desgracia casi siempre muy breves, podemos hacernos todavía ahora una idea aproximada del que pensamos, según ya hemos insistido, que fue el más romano de todos los tipos de teatro.

OTROS AUTORES DE *ATELLANA*

Al lado de las dos figuras fundamentales de Lucio Pomponio y Novio existieron otros autores de *atellana*, sin duda muy eventuales y carentes de importancia, que recordaremos tan sólo por un deseo de exhaustividad.

Aprisio[51]

Un verso y un nombre, ni siquiera seguro y sometido a discusión, es cuanto sabemos de otro cultivador de la *atellana* en tiempos de Sila, Aprisio; todo ello se encuentra en un breve pasaje del *De lingua Latina* de Varrón: *Quirites a Curensibus; ab his cum Tatio rege in societatem uenerunt ciuitates. ut quiritare urbanorum, sic iubilare rusticorum: itaque hos imitans Aprissius ait: «io bucco! quis me iubilat? :: uicinus tuus antiquus»* (*ling.* VI 68). Se han propuesto enmiendas para el nombre *Aprissius,* y se ha querido interpretar el verso como no pertenenciente a una *Atellana.* Sin embargo, consideramos, siguiendo en ello a autoridades en el asunto, como Frassinetti y Bardon, y aceptando la lectura de la rigurosa edición varroniana de Goetz y Schoell, que no existe razón alguna para negar la existencia de tal autor y que el fragmento que se cita, métrico y dialogado, conteniendo la palabra *Bucco,* imitando además el lenguaje rústico, tiene bastantes probabilidades de proceder de una atelana. De ser así, en Aprisio encontramos simplemente otro cultivador de este tipo de comedia, cuyo nombre ha llegado a nosotros por pura casualidad (eso sí, curiosamente también por razones de tipo lingüístico, como en los casos de los fragmentos de Pomponio y Novio), pero que atestigua que el cultivo de la *atellana* no quedó restringido a la obra de sus dos cultivadores principales.

Sila

La noticia muy controvertida de que Lucio Cornelio Sila, el famoso dictador romano, compuso también atelanas[52] se debe a un pasaje de Nicolás de Damasco, ilustre polígrafo e historiador de la corte de Herodes, muy estimado por Augusto: «Nicolás en el libro ciento siete de las Historias dice que Sila, el cónsul de Roma (que era un amante de las diversiones) se complacía con los mimos y los caricatos, hasta el punto de que repartía literalmente entre ellos muchos lotes de tierra comunal. Muestra de su alegría en estas cosas son las comedias satíricas escritas de su mano en la lengua paterna»[53]. La interpretación de

---

[51] Cfr. Frassinetti, *Atell.*, p. 95 (= Ribbeck, *Com.*, p. 332); Bardon, *Lit. inc.*, I, pp. 164-165.

[52] Cfr. Frassinetti, *Atell.*, p. 57; Bardon, *Lit. inc.*, I, pp. 151-156; C. Garton, «Sulla and the theatre», *Phoenix* 18 (1964), pp. 137-156.

[53] *F. Gr. Hist.* II 90, fr. 75 Jacoby: Νικόλαος δ᾽ἐν τῆι ἑβδόμηι καὶ ἑκατοστῆι τῶν ᾽Ιστοριῶν Σύλλαν φησὶ τὸν ᾽Ρωμαίων στρατηγὸν οὕτω χαίρειν μίμοις καὶ γελωτοποιοῖς φιλόγελων γενόμενον, ὡς καὶ πολλὰ γῆς μέτρα αὐτοῖς χαρίζεσθαι τῆς δημοσίας. ἐμφανίζουσι δ᾽αὐτοῦ τὸ περὶ ταῦτα ἱλαρὸν αἱ ὑπ᾽αὐτοῦ γραφεῖσαι σατυρικαὶ κωμῳδίαι τῆι πατρίωι φωνῆι (agradecemos la versión española que incluimos en el texto a nuestro querido amigo el Dr. D. Jesús M.ª García González).

«σατυρικαὶ κωμῳδίαι» en latín fue objeto de polémica, que puede encontrarse reflejada en Bardon[54]; en la actualidad parece existir unanimidad en que se trataba de comedias atelanas. Y no parece nada extraño que Sila, protector y amigo de los actores de su tiempo, amante del teatro, escritor eventual, se sintiese inclinado en alguna ocasión a componer alguna obrita teatral, siguiendo el modelo de comedia recientemente implantado por Pomponio, el único realmente de actualidad en su tiempo. Pura posibilidad nos parece la suposición de Frassinetti, según la cual, teniendo en cuenta el ambiente helenizante que rodea a Sila, «si può supporre che quelle composizioni fossero essenzialmente atellane mitologiche» (p. 14).

Mumio[55]

Pasado este breve florecimiento del cultivo literario de la *atellana* con al menos estos cuatro cultivadores del género, dos de ellos dramaturgos de profesión, dos eventuales, nadie le prestará su atención durante un tiempo, largo según indica Macrobio, hasta que encontremos un nuevo nombre que añadir a la lista, el de Mumio: *Mummius quoque, qui post Nouium et Pomponium diu iacentem artem Atellanam suscitauit...*[56]. La única referencia cronológica que poseemos es ese *diu* de la decandencia de la *atellana* entre el tiempo de Pomponio y Novio y su resurgimiento con Mumio; Frassinetti estima que tal acontecimiento «avvenne forse nel clima della restaurazione augustea» (p. 14), queriendo interpretarlo quizá como una respuesta a la política literaria de Augusto; Paratore, siguiendo a su compatriota, señala que «sembra abbia svolto la sua attività all'epoca di Augusto...» (p. 220). No sabemos por qué razón Bardon parece sentirse más seguro en su datación divergente de las anteriores: «Sans doute il faut placer sous les Julio-Claudes le poète Mummius...» (II, p. 128). Son, pues, siempre dataciones conjeturales, que nos revelan que la *atellana* está dormida, al menos por lo que a composiciones nuevas se refiere, durante un largo periodo, letargo del que apenas debió de conseguir despertarla por un momento este Mumio, del que tan sólo nos quedan tres fragmentos, gracias, una vez más, al interés de los gramáticos.

A pesar de no contar con más nombres de dramaturgos que este Mumio de incerta cronología, la *atellana* tuvo una cierta vida en los

---

[54] Bardon, *Lit. inc.*, I, p. 152.

[55] Cfr. W. KROLL, «5) Mummnius», *RE* XVI 1 (1933) col. 534; Frassinetti, *Atell.*, p. 14, pp. 95-96 (Ribbeck, *Com.*, pp. 331-332; Bardon, *Lit. inc.*, II, p. 128; Paratore, *Teatr. lat.*, p. 221.

[56] Macr. *Sat.* I 10, 3.

teatros imperiales, al lado de la *togata*, aunque relegadas ambas a un puesto muy secundario por la enorme pujanza del mimo. Incluso conocemos el nombre de una actor de atelanas en tiempos de Nerón, Davo, que se atrevía desde el escenario a aludir al asesinato de Agripina por su hijo y a burlarse de los senadores, lo cual le costó el destierro de Roma y de Italia, según nos informa Suetonio[57]. Sin embargo, se trata de una supervivencia precaria, ocasional, sin creaciones nuevas, por lo que se refiere a su aspecto escénico, y a un recuerdo de índole meramente erudita en la correspondencia de Frontón[58], en autores cristinanos como Arnobio[59] y Jerónimo[60], y al interés lingüístico que la obra de Pomponio y Novio, sobre todo, suscitó en los gramáticos, según hemos tenido varias ocasiones de comentar.

Ediciones: Ribbeck, *Com.*, pp. 269-335; Frassinetti, *Atell.*; *Id.*, *Fabularum Atellanarum fragmenta*, Turín, 1955.

Estudios: Bardon, *Lit. inc.*, I, pp. 163-164; 149-157; II, pp. 127-128; P. Frassinetti, *Fabulla Atellana. Saggio sul teatro popolare latino*, Genova, 1953; Beare, *Esc. rom.*, pp. 117-127; Paratore, *Teatr. lat.*, pp. 16-21; 202-205; G. Bonfante, «La lingua delle Atellane e del mimo», en Frassinetti, *Atell.*, pp. V-XXIV; A. Traglia, «Sulla lingua dei frammenti delle *Atellane* e dei *Mimi*, en AA. VV., *Studi classici in onore di Quintino Cataudella*, Catania, 1972, pp. 7-20; A. Marzullo, «Le origini italiche e lo sviluppo letterario delle Atellane: nuove ricerche su Novio», en *Dalla satira al teatro popolare latino, Ricerche varie*, Milán, 1973, pp. 13-37; R. Rieks, «Mimus und Atellane», en E. Lefèvre (ed.), *Das römische Drama*, Darmstadt, 1978, pp. 348-377.

[57] Suet. *Nero* 39.
[58] Front. pp. 28, 57, 63 Van den Hout.
[59] Arnob. *Adv. nat.* VII 34.
[60] Hier. *epist.* 144, 5.

VI

EL MIMO

Por comparación con los otros tres tipos de comedia cultivados en Roma, al comienzo de este libro tratábamos de definir el mimo como una forma dramática con precedentes griegos, tomados en muchos casos como modelo para la creación de piezas concretas; de acuerdo con esta posibilidad doble, la ambientación y los personajes de un mimo determinado podían ser griegos, en caso de seguir un modelo previo de tal procedencia, o bien itálicos. Su argumento debía ser en la mayoría de los casos simple, de naturaleza festiva, muy al estilo de cuanto hemos dicho para la comedia *atellana*, a semejanza de la cual también fue frecuente su utilización como espectáculo complementario de obras de mayor envergadura. Como elemento definitorio básico, el mimo tenía el empleo primordial de la expresión corporal sobre la literaria, propiciada por el hecho de tener en él, más que en ningún otro tipo de comedia, un papel predominante la imitación de la realidad, μίμησις βίου[1].

Pero al ofrecer este intento de definición, de perfiles tan poco nítidos[2], nos estamos dejando arrastrar por la idea del mimo literario, cul-

[1] Es éste un aspecto en el que insiste la definición del mimo dada por el gramático Diomedes: *Mimus est sermonis cuius liber* imitatio et *motus sine reuerentia, uel factorum et* dictorum *turpium cum lasciuia imitatio; a Graecis ita definitus,* μῖμός ἐστιν μίμησις βίου τά τε συγκεχωρημένα καὶ ἀσυγχώρητα περιέχων. *mimus dictus* παρὰ τὸ μιμεῖσθαι, *quasi solus imitetur, cum et alia poemata idem faciant; sed solus quasi priuilegio quodam quod fuit commune possedit: similiter atque is qui uersum facit dictus* ποιητής, *cum et artifices, cum aeque quid faciant, non dicantur poetae* (*gramm.* p. 491 Keil).

[2] A este propósito recordemos las palabras iniciales del valioso trabajo de A. Marzullo, «Il mimo latino nei motivi di attualità. Note stilistiche sul teatro popolare latino», en *Dalla satira al teatro popolare latino. Ricerche varie*, Milán, 1973, p. 41: «Chi consideri, attraverso le disparate notizie giunte sino a noi, quante varie e diverse caratteristiche si attribuiscono al mimo latino, mal potrà riuscire a darne una definizione che tutti gli aspetti raccolga insieme».

tivado en Roma fundamentalmente por Décimo Laberio y Publilio Siro en la época de Cicerón, y por algunos autores, mucho menos conocidos por nosotros, en los primeros tiempos del Imperio: Catulo, Marulo, Léntulo y algún otro. Sin embargo, la historia del mimo grecolatino es muy difícil de delimitar en el espacio y en el tiempo; un estudio del mismo, que todavía sigue por hacer[3], debería abarcar todo el desarrollo histórico del mimo, en su consideración espectacular y literaria, desde sus primeros pasos en Grecia, sus múltiples manifestaciones en la Magna Grecia y en Sicilia, sus comienzos en Roma ya en el siglo IV, su desarrollo siempre creciente a lo largo de los siglos de la República y del Imperio[4], y su continuación en el imperio de Oriente. En una obra semejante, que, en nuestra opinión, debería englobar los desarrollos en griego y en latín, en muchas ocasiones difíciles de deslindar, habría que prescindir del cómodo expediente de no considerar drama el mimo originario, carente de texto, y la pantomima, solución que evidentemente tiene la justificación antigua de no considerar literatura una manifestación sin base escrita, pero que no coincide con las ideas sobre teatro vigentes en el siglo XX, un tiempo en el que el máximo esplendor del mimo gira en torno a las impresionantes figuras del francés Étienne Decroux[5] y de sus discípulos Jean-Louis Barrault y Marcel Marceau, todos ellos actores de lo que en términos estrictamente latinos denominaríamos pantomima[6]. Sin embargo, frente a ese ambicioso programa que hemos perfilado para su tratamiento, en las páginas que siguen nos

---

[3] En este sentido resulta sumamente envejecido, aunque no por ello carente de utilidad, C. MAGNIN, *Les origines du théâtre moderne ou du Théâtre antique au IVᵉ siècle*, París, Hachette, 1938 (reed. París, Éditions d'Aujourd'hui, 1981); el clásico H. REICH, *Der Mimus*, Berlín, 1903 (reed. Hildesheim-Nueva York, 1974), resulta farragoso a más no poder, y muy incompleto por lo que se refiere al mimo clásico grecolatino. Interesante resulta E. WÜNST, s. v. «Mimos», *RE* XV 2 (1932) cols. 1727-1774. Para el mimo latino, pero con atención casi exclusiva al literario, es fundamental F. GIANCOTTI, *Mimo e gnome. Studio su Decimo Laberio e Publilio Siro*, Mesina-Florencia, 1967; como edición, M. BONARIA, *I mimi romani / Romani mimi*, Roma, ²1965.

[4] Una excelente documentación para todo el periodo romano de esta ideal y deseable historia del mimo está recogida en el libro de M. Bonaria, capítulo «Fasti mimici et pantomimici», pp. 269-274; contine 487 documentos, ordenados cronológicamente, desde 364 a.C. hasta 600-636 d.C.

[5] Cfr. su interesante libro *Paroles sur le mime*, París, 1963.

[6] Beare, *Esc. rom.*, p. 128, escribe: «De todas las clases de entretenimiento que se ofrecen a nuestra consideración el mimo fue a la vez la más primitiva y la más permanente. En su forma primera no se lo puede clasificar en absoluto como drama. En todo el mundo antiguo hubo juglares, acróbatas y gentes que ofrecían entretenimientos públicos de toda índole, tanto hombres como mujeres, que desplegaban su habilidad en la plaza, en ocasión de festividades, o en los sitios y oportunidades en que podían asegurarse quien los patrocinara...». Es evidente que desde una perspectiva actual, estas manifestaciones se incluyen en la esfera del drama, y no lo es menos que de ellas deriva el «mimo literario» tanto griego como romano, sin que sea posible establecer una frontera entre mimo literario y no literario, ni siquiera saber, en el caso de algún autor, como Publilio Siro, cuanto de uno y de otro hubo en su actividad dramática.

ocuparemos exclusivamente del mimo literario latino de época clásica, sin remontar más allá de sus inmediatos antecedentes, incluso a sabiendas de que no es ésta una forma científicamente justificable de acercamiento al tema, pero que, sin embargo, nos viene impuesta por la forma y planteamiento general de este libro.

Cuando nos enfrentamos a la obra de los primeros mimógrafos romanos, es decir, en los años centrales del siglo I a.C., el mimo tiene ya una larga tradición de cultivo en lengua griega, y en ámbito itálico y romano cuenta ya con una intensa vida de más de un siglo, pareciéndose a la *atellana* anterior a la época de Pomponio y de Novio en el hecho de ser un espectáculo esencialmente improvisado, consistente en pequeñas farsas representadas en los intermedios o al final de obras de mayor alcance. La primera actuación mímica en Roma, perfectamente documentada[7], nos lleva al año 212 o 211 a.C.[8]: según relatan nuestras fuentes, en pleno desarrollo de la segunda guerra púnica, mientras se asiste en el circo a una representación propiciatoria, consistente en que un mimo de edad avanzada, un liberto de nombre Gayo Pomponio, realizaba una danza al son de la flauta (*ad tibicinem saltaret*), se anuncia que el enemigo se encuentra cerca de la puerta Colina; los asistentes corrieron a las armas y, rápidamente repelidos los incursores, volvieron al lugar, para concluir aquel espectáculo, que sin duda tenía un fin religioso, según hemos dicho propiciatorio; y allí se encontraron al viejo mimo, que seguía con su danza, de donde, según Servio, emanó el dicho *salua res: saltat senex*[9]. A partir de este momento serán cada vez más abundantes las noticias sobre mimos a lo largo del siglo II y primeras décadas del I a.C., siendo muy dignas de destacar por encima de otras las fechas de 238, en que se instituyen los *ludi Florales*, que tendrán una estrecha relación con las representaciones de mimos, y de 173, año a partir del cual dichas celebraciones se consagran como *ludi scaenici*[10].

Todavía no se nos habla jamás de autores de mimos, por lo que hemos de pensar que asistimos a un desarrollo lento de un tipo de drama no literario, en competencia con la *palliata* y la *togata* contemporáneas. Sin embargo, no puede deducirse de ello que no tenga ya por este tiempo una consideración social importante: por ejemplo, alrededor del año 136 a.C., el tragediógrafo Lucio Acio entabla un proceso contra un actor de mimos, de nombre desconocido, por haberle ataca-

---

[7] En Fest. 438, 7 Lindsay, Serv. *ad Aen.* VIII 110; III 279; Macr. *Sat.* I 17, 25; cfr. Bonari, *Mimi*, p. 35.

[8] Prefieren la fecha 212 W. Beare, F. Della Corte, L. Cicu; la fecha 211 M. Bonaria; cfr. Bonaria, *Mimi*, p. 101; L. Cicu, *Problemi e strutture del mimo a Roma*, Sassari, 1988, p. 24.

[9] Esto es, «la situación está a salvo: el viejo sigue danzando».

[10] Cfr. L. Cicu, *op. cit.*, pp. 25-35, p. 87.

do nominalmente en escena[11], lo cual indica no sólo la existencia de un tipo de comportamiento de los actores de mimo que era inadmisible en otros tipos de comedia, es decir, el ataque personal, sino el impacto que tales actuaciones parecen tener. Algunas décadas más tarde, la sociedad romana contempla la estrecha amistad y relación de Sila con actores y actrices de mimo, documentadas en nuestras fuentes[12], y la aparición cada vez más frecuente de actores de nombre conocido que tienen una repercusión ciudadana notable, como las, según Plinio el Viejo, centenarias actrices la mima Luceia y la intérprete de intermedios *(emboliaria)* Galeria Copiola[13]; el primer actor *(archimimus)* Sorix, amigo del propio Sila[14]; la mima Dionisia, a la que dice Cicerón que se le pagaban doscientos mil sestercios[15]; la famosa Arbúscula, que rechazada por los silbidos del vulgo se contentaba con el aplauso de los caballeros[16]; en fin, la bien conocida Citéride, con cuyo amor escandalizaba Marco Antonio a Cicerón y a la sociedad romana, y a la que Cornelio Galo pretendió eternizar como musa inspiradora de sus elegías...

Es en este ambiente en el que, pasado el éxito fugaz de las *atellanae* de Pomponio y Novio, el mimo será elevado de modo semejante a una categoría literaria sobre todo gracias a la acción de una nueva pareja de dramaturgos, Décimo Laberio y Publilio Siro. Diciendo que el primero de ellos nació y murió en los mismos años que Cicerón queda bien precisado el marco cronológico de esta innovación dramática de tan importantes consecuencias.

En cuanto a los modelos, hemos señalado ya que de los títulos que conservamos, muchos remontan sin duda a originales griegos, otros son de procedencia diversa, bien sea inspirados en comedias de otro tipo, bien originales. En este sentido hay un hecho muy llamativo, detectable sobre todo gracias a la existencia del número muy crecido de títulos de mimos pertenecientes a Décimo Laberio: nos referimos a la

---

[11] Según. *Rhet. ad Her.* I 24; II 19; sitúa este hecho «*post a. 140*», Bonaria, *Mimi*, p. 176; «probablemente en 136 a.C.», A. Pociña, *El tragediógrafo latino Lucio Acio*, Granada, 1984, p. 15.

[12] Cfr. lo que hemos dicho a propósito de Sila como autor de *atellanae*, y en especial C. Garton, «Sulla and the theatre», *Phoenix* 18 (1964), pp. 137-156.

[13] Plin. *nat.* VII 158: *Lucceia mima C annis in scaena pronuntiauit. Galeria Copiola emboliaria reducta est in scaenam C. Poppaeo Q. Sulpicio cos. ludis pro salute diui Augusti uotiuis annum CIIII agens; producta fuerat tirocinio a M. Pomponio aedile plebis C. Mario Cn. Carbone cos. ante annos XCI, a Magno Pompeio magni theatri dedicatione anus pro miraculo reducta.*

[14] Cfr. Plut. *Sulla* 36, 1.

[15] Cic. *Rosc. com.* 23; Gell. I 5, 3.

[16] Pseudacro *ad Hor. sat.* I 10, 77: *Arbuscula quaedam mima fuit, quae cum sibilo uulgi eiceretur e theatro, placeret autem paucis equitibus, dixit «contenta sum his prudentibus, quamuis pauci uideantur esse fautores».*

repetición verdaderamente muy frecuente de títulos, bien sea de mimos y comedias griegas, bien de dramas que hemos encontrado ya en la comedia romana, en los subgéneros *palliata*, *togata* y *atellana*. Francesco Giancotti ofrece en su obra fundamental sobre el mimo latino un estudio exhaustivo, de consulta indispensable, sobre este interesante particular[17], que sirve de obvia demostración sobre la construcción del mimo literario latino a partir de una doble influencia, la del mimo improvisado que se representaba en los tiempos anteriores y la de los diversos tipos de comedia cultivados tanto en Grecia como en Roma. Pero a nosotros nos interesa destacar aquí la coincidencia de títulos de Laberio con los de comedias que ya hemos encontrado, en cultivadores de otros géneros, en Roma. Se trata de las siguientes:

a) De autores de *palliata*:

Aulularia: Plauto.
Colax: Nevio, Plauto.
Gemini: título semejante en *Quatrigemini* de Nevio, *Trigemini* de Plauto.
Hetaera: Turpilio.

b) De autores de *togata*:

Aquae caldae: Titinio.
Augur: Afranio.
Compitalia: Afranio
Fullo: título semejante en *Fullonia* de Titinio.
Gemini: título semejante en *Gemina* de Titinio.
Sorores: Afranio.
Virgo: Afranio.

c) De autores de *atellana*:

Augur: Pomponio.
Fullo: título semejante en *Fullones* de Pomponio, *Fullones* de Novio, *Fullones feriati* de Novio, *Fullonicum* de Novio, *Decuma fullonis* de Pomponio.
Galli: título semejante en *Galli Transalpini* de Pomponio.
Gemini: Novio.
Hetaera: Novio.
Nuptiae: Pomponio.

---

[17] F. Giancotti, *Mimo e gnome*..., cit., pp. 47-59.

Piscatores: Pomponio.

Virgo: título semejante en *Virgo praegnans* de Novio (quizá también en *Maccus uirgo* de Pomponio).

Las coincidencias, en aumento a medida que vamos pasando a tipos de comedia más próximos en el tiempo a las de Décimo Laberio, nos pueden llevar a conclusiones muy interesantes. La primera, fundamental, consiste en la ya apuntada del gran influjo que debieron de ejercer en la creación del mimo literario latino en general, y en la composición de mimos concretos, las otras clases de comedia precedentemente cultivadas en Roma. La segunda, no menos importante, estriba en la impresión de que, a pesar de su escenificación reiterada, había temas que una y otra vez seguían dando lugar a nuevos dramas, hecho éste que debe tenerse presente siempre que hablamos de la sustitución de un tipo de comedia por otro: cuando Décimo Laberio y Publilio Siro hacen triunfar el mimo en lugar de la *atellana*, cuya tradición literaria contaba todavía con escasas décadas de existencia, no podemos pensar que en la base de su éxito se encuentre un agotamiento temático del subgénero al que sustituye, sino más bien un rechazo de un tipo comicidad que no ha llegado a ganarse de verdad los gustos del público romano, y en consecuencia ha pasado de moda en un plazo breve.

Junto con los temas, el mimo literario hereda de la comedia y del mimo griego, así como de la *palliata*, la *togata* y la *atellana* latinas, elementos que resultarán fundamentales en la conformación de su articulación estructural, la cual ha sido estudiada con notable acierto por Luciano Cicu[18]; son aquéllos los que han convertido el mimo preliterario, sin texto previo a la representación, en auténtica pieza poética, al modo de los tipos del drama tradicional, si bien el mimo, por su argumento probablemente simple, resultaría al final más semejante a la comedia *atellana* que a otras clases[19]. En el mismo sentido también hereda las estructuras métricas, consistentes de forma casi exclusiva en senarios yámbicos y septenarios trocaicos, que presentan como única forma de expresión los fragmentos ya plenamente literarios de nuestros mimógrafos latinos[20].

---

[18] L. Cicu, *Problemi e strutture del mimo a Roma*, cit., esp. pp. 99-117.

[19] Cfr. A. Marzullo, «Il mimo latino nei motivi di attualità...», *cit.*, p. 64: «Atellana e mimo, per chi consideri superficialmente, hanno in comune non solo argomenti, motivi e spunti, ma addirittura la trama, la maniera compendiaria di azione e di soluzione e, soprattutto, lo stesso spirito, come si dice, popolare che li informa»; véase también p. 42.

[20] Sobre las teorías referentes a periodos anteriores en el desarrollo del mimo, que en algunos casos plantean la posibilidad de su expresión en prosa, cfr. L. Cicu, *op. cit.*, pp. 103-107; sobre la métrica de los fragmentos de Décimo Laberio y Publilio Siro, F. Giancotti, *op. cit.*, pp. 109-117.

A la hora de establecer las diferencias entre los distintos tipos de comedias cultivados en Roma utilizábamos como quinto elemento definitorio la primacía de la expresión literaria o verbal sobre la corporal, o viceversa. En el caso del mimo, resulta claro que, sobre todo en su largo desarrollo preliterario, el elemento esencial residía en los signos correspondientes a la expresión corporal, en concreto mímica, gesto y movimiento, de acuerdo con el famoso cuadro de los signos dramáticos de Tadeusz Kowzan que hemos utilizado en ocasiones anteriores en este libro. De esta particularidad derivan consecuencias que atañen de manera fundamental a los actores y a la actuación. La primera de ellas es el hábito de la representación sin máscaras, que potencia enormemente la expresividad y la comicidad del actor: Quintiliano lo sabía muy bien, y por ello aconsejaba que el orador no emplease la gesticulación exagerada que es habitual en los mimos[21]. Y en conexión con la relegación de la máscara puede estar la intervención de actrices para la representación de los papeles femeninos, novedad absoluta frente a lo que había ocurrido hasta entonces en cualquier otro tipo de drama, trágico o cómico.

La intervención de mimas se normaliza en época muy anterior a los mimos literarios de Décimo Laberio y Publilio Siro. Una anécdota muy conocida de Valerio Máximo nos lleva a los tiempos de Catón el Censor, para los que el escritor considera como práctica admitida el que las actrices se desnudasen en el escenario al final de la representación:

> En cierta ocasión en que el mismo Catón asistía al desarrollo de los juegos florales, organizados por el edil Mesio, el pueblo sintió vergüenza de pedir que las mimas se desnudasen. Cuando se enteró de este extremo, merced a su amigo Favonio que estaba sentado a su lado, se marchó del teatro para no obstaculizar con su presencia el acostumbrado desarrollo del espectáculo. Mientras él salía, el pueblo le aplaudió calurosamente y quiso que el espectáculo se celebrase conforme a las antiguas costumbres. De este modo el pueblo proclamó que sentía más respeto hacia la dignidad de un solo hombre que hacia la de toda la concurrencia[22].

Del papel prácticamente exclusivo de la expresión corporal en el mimo preliterario, y fundamental en el mimo con texto literario, se deriva también una mayor exigencia por lo que respecta a las aptitudes de los actores, en los que ya no basta un dominio de los signos auditivos, sino que deben prestar una atención incluso mayor a

---

[21] Quint. *inst.* VI 3, 29: *Oratori minime conuenit distortus uultus gestusque, quae in mimis rideri solent. Dicacitas etiam scurrilis et scaenica huic personae alienissima est...*

[22] Val Max. II 10, 8, trad. esp. de F. Martín Acera.

los de naturaleza visual. Ello explica la jerarquización de los intérpretes de mimo, encabeza por un primer actor, el *archimimus*, resposable máximo del desarrollo de una puesta en escena, secundado por actores de reparto perfectamente estratificados de acuerdo con la importancia de los papeles *(partes)* que representan (en latín *secundarum*, *tertiarum*, incluso *quartarum*), papeles secundarios que eran profesión normal de muchos actores, según se deduce del hecho de aparecer indicados algunas veces en sus inscripciones sepulcrales[23]. De igual modo, en el caso de actrices se establece claramente la diferencia entre primera actriz, *archimima,* y actriz de reparto, *mima*[24].

El estudio del mimo literario puede dividirse en dos periodos bastante bien delimitados. En una primera etapa, que podríamos denominar, de forma útil pero bastante aleatoria, época de Cicerón o época de César, representan un valor fundamental las figuras de Décimo Laberio y Publilio Siro, sin duda determinantes en el desarrollo del mimo literario latino; en su contorno, en un puesto muy secundario encontramos al mimógrafo, probablemente sólo eventual, Núcula; y no tenemos la seguridad de si era autor de mimos o de *palliata* Lucio Valerio, autor de un *Phormio*, que hemos estudiado anteriormente entre los últimos cultivadores de la *palliata*. Una segunda etapa nos llevaría al primer siglo del Imperio, en que encontraremos un número importante de mimógrafos de los que sabemos muy poco (Catulo, Marulo, Hostilio, Léntulo, Emilio Severiano), pero que nos certifican que el mimo, junto con el pantomimo que se instaura pujante en época de Augusto[25], se ha convertido en el único tipo de drama realmente vigente en los teatros romanos.

Mimógrafos de la República. Décimo Laberio

Los datos que poseemos sobre la vida de Décimo Laberio no son abundantes; sin embargo, permiten que nos hagamos una idea bastan-

[23] En concreto CIL 6, 10103 (un actor de *tertiarum*); 6, 10118 (un actor de *quartarum*); 14, 4198 (un actor de *quartarum*) (textos recogidos en los «Fasti mimici et pantomimici de Bonaria, *Mimi*, núms. 300, 465, 466). Cfr. L. Cicu, *op. cit.*, p. 172.

[24] Sobre la composición y organización de las compañías de mimos, cfr. L. Cicu, *op. cit.*, pp. 167-175 («La troupe»).

[25] Sobre los famosos actores de pantomima Pylades, Bathyllus, Hylas, cfr. la documentación recogida y organizada por Bonaria, *Mimi*, pp. 195-200. Con respecto a la problemática consideración de la pantomima desde el punto de vista de la literatura latina es muy interesante el estudio de M.-H. Garelli-François, «Le pantomime entre danse et dra-

te precisa de su personalidad. Sabemos que nació en el año 106 a.C., pues en el prólogo de un mimo estrenado en el año 46 a.C., que pronto tendremos ocasión de comentar, señala que tiene sesenta años de edad: *ego bis trecenis annis sine nota / eques Romanus e Lare egressus meo*... En cuanto a su muerte, Jerónimo la fija con toda precisión en Puteoli (actual Puzzuoli[26]), en el año 43 a.C., en el décimo mes después del asesinato de César, lo que nos lleva al mes de diciembre del año 44 o enero del 43[27]. Curiosamente, pues, Décimo Laberio nace y muere en los mismos años que Cicerón, cruzándose personalmente el orador y el mimógrafo en más de una ocasión en Roma.

Décimo Laberio pertenecía al orden ecuestre, rango que proclama con orgullo en el prólogo mencionado, y cuyas prerrogativas exige para sí con energía. Pero ya antes del año 46 le vemos comportarse en alguno ocasión con el empaque propio de los miembros de su clase, que no parece sentir en modo alguno que quedase perjudicado por el hecho de dedicarse a escribir mimos; en efecto, en una fecha que debe situarse entre los años 57 y 52 a.C., el tribuno Publio Clodio le pidió un mimo, a lo que se negó Laberio; amenazado por aquél, cuenta Macrobio que el mimógrafo, refiriéndose al fugaz destierro de Cicerón del que Clodio había sido causante, le arguyó: «Qué otra cosa me puedes hacer, si no es que vaya a Dirraquio (Durazzo) y vuelva»[28].

Pero el acontecimiento que mejor conocemos de la vida de Décimo Laberio tuvo lugar en el mes de octubre del 46 a.C.[29]: César organizó unos juegos solemnes, en los que obligó a Décimo Laberio, a pesar de su condición de caballero, a subir al escenario y competir con un mimo más joven y de inferior condición social, Publilio Siro,

---

me: le geste et l'écriture», *Cahiers du GITA* 14 (2001), pp. 229-247, cuya principal aportación, en palabras de la autora, consiste en la comprobación de que «les grammairiens ne la classaient pas parmi les genres dramatiques, aucun terme technique, sinon le vague *saltatio*, ne la désignait précisément, les qualifications de tragique ou comique perdaient leur sens à son sujet» (*Cahiers du GITA* cit., p. 388).

[26] Como no tenemos noticias sobre el lugar de nacimiento, se ha supuesto que podría haber sido Puteoli, donde por tal razón habría ido Décimo Laberio a pasar los últimos días de su vida; la posibilidad de una cuna en la Campania, como la comedia *atellana*, el mimógrafo Nevio, el satírico Lucilio..., casaría muy bien con su profesión de mimógrafo; pero no deja de ser más que una bonita conjetura (cfr. F. Giancotti, *op. cit.*, p. 44).

[27] Hier. *Chron.* p. 157 Helm: *Laberius mimorum scriptor decimo mense post C. Caesaris interitum Putelis moritur.*

[28] Macr. *Sat.* II 6, 6: *Cum iratus esse P. Clodius D. Laberio diceretur quod ei mimum petenti non dedisset, «quid amplius», inquit, «mihi facturus es nisi ut Dyrrhachium eam et redeam?» ludens ad Ciceronis exilium.* Cicerón regresó de su destierro a Durazzo en septiembre del año 57, y Clodio murió en febrero del 52: entre ambas fechas se situaría esta significativa anécdota.

[29] Cfr. Bonaria, *Mimi*, p. 104. Las fuentes clásicas que nos ofrecen la noticia son Sen. Rhet. *Controv.* VII 3 (18) 9; Macr. II 7; II 3, 10; VII 3, 8; Suet. *Iul.* 39; Gell. XVII 14, 1; cfr. también Cic. *epist.* XII 18, 2.

para discernir quién fuese el mejor mimo, en su doble aspecto de actor y autor. El hecho de interpretar una obra en el escenario tenía un significado muy distinto que la labor de mimógrafo, y conllevaba una degradación de su rango de caballero. Realizada la contienda, César concedió la palma a Publilio, pero a Laberio le dio el anillo ecuestre, lo que, al menos legalmente, significaba reintregarlo en la categoría perdida, y lo recompensó además con medio millón de sestercios.

Un estudio minucioso de todos y cada uno de los pormenores de esta contienda entre los dos mimógrafos ha sido realizado por Francesco Giancotti, y no creemos que pueda añadírsele precisión alguna[30]. Sin embargo, merece la pena recordar los veintisiete senarios que puso Décimo Laberio al mimo que se vio forzado a representar, porque reflejan mejor que ningún otro documento la personalidad del dramaturgo, al tiempo que traen a nuestros oídos, de forma absolutamente excepcional, la voz directa de un hombre de teatro romano:

Necessitas, cuius cursus transuersi impetum
uoluerunt multi effugere, pauci potuerunt,
quo me detrusti paene extremis sensibus?
quem nulla ambitio, nulla umquam largitio,
nullus timor, uis nulla, nulla auctoritas
mouere potuit in iuuenta de statu,
ecce in senecta ut facile labefecit loco
uiri excellentis mente clemente edita
summissa placide blandiloquens oratio?
et enim ipsi di negare cui nihil potuerunt,
hominem me denegare quis posset pati?
ego bis tricenis annis actis sine nota
eques Romanus <e> Lare egressus meo
domum reuertar mimus. nimirum hoc die
uno plus uixit mihi quam uiuendum fuit.
Fortuna immoderata in bono aeque atque in malo,
si tibi erat libitum litterarum laudibus
florens cacumen nostrae famae frangere,
cur cum uigebam membris praeuiridantibus,
satis facere populo et tali cum poteram uiro,
non me flexibilem concuruasti ut carperes?
nuncine me deicis? quo? quid ad scaenam adfero?
decorem formae an dignitatem corporis,
animi uirtutem an uocis iucundae sonum?

---

[30] F. Giancotti, *op. cit.*, pp. 169-216 (cap. V, «La gara di Publilio con Laberio»). Cfr. también R. Till, «Laberius und Caesar», *Historia* 24 (1975), pp. 266-286.

ut hedera serpens uires arboreas necat,
ita me uetustas amplexu annorum enecat.
sepulcri similis nihil nisi nomen retineo[31].

Las palabras de Décimo Laberio pueden interpretarse desde múltiples perspectivas. Quizá lo que llama más nuestra atención es la insistencia que pone el dramaturgo en defender la rectitud de su existencia anterior, esa vida entera que ha transcurrido sin mácula alguna, como es de esperar de un hombre de bien y de un *eques* romano; sin embargo, llegado a la senectud, se encuentra de repente en un día aciago saliendo de su casa como un caballero, para regresar a ella, según supone, convertido en actor de mimos. En un discurso indignado, pero carente de toda violencia, Décimo Laberio se somete sin protesta a la decisión arbitraria de César, cuya excelencia pondera, consiguiendo con ello una crítica más fuerte de su comportamiento abusivo y tiránico. Considerando un baldón sin nombre ese paso desgraciado de caballero romano a actor, cosa que de todas formas no ocurriría más que durante el tiempo de una representación, Décimo Laberio, que había sido y era un *mimographus,* pero no un *mimus,* ni siquiera *archimimus,* deja patente su innegable superioridad sobre Publilio Siro, gane quien gane en la contienda. En caso de que venciese el competidor, extranjero al fin, procedente de la lejana Siria, habría vencido sólo en tanto que actor de mimos, profesión ínfima, y ello merced a su juventud, que ya hacía tiempo había abandonado a Décimo Laberio.

Sin embargo, la personalidad de Décimo Laberio es más rica, más fuerte, de lo que reflejan estas palabras de su prólogo. Desgraciadamente, no conocemos el mimo que utilizó en su enfrentamiento con Publilio, pero Macrobio asegura que en él tenía el valor de pronunciar al

---

[31] Macr. *Sat.* II 7, 3 Willis (cfr. Bonaria, *Mimi*, pp. 71-73). Existe una bellísima traducción castellana, de Pedro Paz Soldán y Unanue, publicada en Lima en 1875, que merece la pena reproducir, a pesar del error producido por interpretar en el verso 14 *minus* en vez de *mimus*: *Necesidad cuyo rigor tirano / Quisieran tantos eludir en vano, / ¡Qué trance reservado me tenías / En mis últimos días! / Yo que de joven pude con denuedo / Resistir al poder, al oro, al miedo, / Yo a quien fuerza ninguna ni largueza / Pudo arrastrar jamás a una bajeza, / Heme que anciano cedo / Al ruego, a la elocuencia / De un varón de tantísima excelencia. / ¿Fuera mi negativa tolerable / Cuando en los mismos Dioses aún no es dable? / Treinta años y otros treinta / Incólume he vivido y sin afrenta, / Y hoy caballero y de mi casa salgo; / Y cuando vuelvo a ella menos valgo. / Este día no cuenta en mi existencia. / ¡Oh fortuna insensata! Si querías / Manchar las glorias mías, / ¿Por qué objeto no fui de tu exigencia / En la dúctil flexible adolescencia? / Tierno entonces y grácil, / Al pueblo y al gran César / Tal vez satisfacer me fuera fácil. / Mas hoy ¿qué dotes yo traigo a la escena? / ¿Presencia, animación, voz que enajena? / ¡Todo me falta ahora! / Como acaba la yedra trepadora / Con el árbol que enlaza, / Tal la edad que me abraza / Con el múltiple anillo de los años, / Me agobia con sus daños: / Semejante al sepulcro, solo el nombre / Conservo ya del hombre* (Tomado de M. Menéndez Pelayo, *Bibliografía hispano-latina clásica*, Santander, 1951, vol. VII, pp. 44-45).

menos dos versos referentes a la complicada situación política romana, con un claro ataque a César: «en verdad, ciudadanos, estamos perdiendo la libertad», y, poco después, «es preciso que a muchos tema aquel a quien muchos temen», verso que hizo que los espectadores dirigieran sus miradas al dictador, derrotado por la causticidad del mimógrafo[32].

Pero dejemos aquí esta historia, sobre la que las fuentes clásicas nos facilitan otros detalles. En nuestra retina debe quedar impresa la imagen de un comediógrafo distinto a cuantos había conocido el teatro romano hasta su tiempo, esto es, un distinguido *eques*, que una vez pasado el trance afrentoso de tener que actuar en el escenario recobra inmediatamente su orgullo de clase y va a sentarse a las catorce primeras filas del teatro, reservadas para los caballeros en virtud de la ley Roscia, sin dudar en cruzar por entre los asientos de los senadores, y contestar a una frase impertinente de Cicerón con otra injuriosa[33].

Sin que podamos saber qué razones le movieron a ello, este hombre distinguido, que ocupaba un puesto respetable en la vida romana, y que sin duda poseía la formación que era de esperar en una persona de su categoría, había optado desde muy pronto por dedicarse a escribir mimos, y no como simple aficionado, a juzgar por el considerable número de sus piezas que todavía ahora nos es dado conocer. La revolución que este proceder suyo supuso en la concepción tradicional del espectáculo cómico latino, al que se une el mérito de haber elevado a categoría literaria el mimo improvisado y sin texto poético que hasta entonces se había representado en Italia y en Roma, se percibe en tantos elementos innovadores que se detectan en los restos de su producción, al lado de otros heredados de los otros tipos de comedia, a los que podríamos llamar desde la perspectiva de su tiempo ya tradicionales.

Mario Bonaria presenta en su edición cuarenta y tres títulos de mimos de Décimo Laberio, con un total de 106 fragmentos, entre los que se reparten 176 versos o partes de verso, cantidad notable frente a lo que ocurre con todos los otros mimógrafos, republicanos o imperiales, sin duda debida al hecho de que nuestro dramaturgo, con su curiosa lengua, hizo «la gioia dei lessicographi» del Imperio[34]. Éstos son sus títulos:

---

[32] Macr. *Sat.* II 6, 4-5: *in ipsa quoque actione subinde se, qua poterat, ulciscebatur, inducto habitu Syri, qui uelut flagris caesus praeripientis se similis exclamabat:*

porro Quirites libertatem perdimus;

et paulo post adiecit:

necesse est multos timeat quem multi timent.

quo dicto uniuersitas populi ad solum Caesarem oculos et ora conuertit, notantes impotentiam eius hac dicacitate lapidatam. ob haec in Publilium uertit fauorem.

[33] Cfr. Sen. Rhet. *Controv.* VII 3 (18) 9; Macr. *Sat.* II 3, 10; VII 3, 8.

[34] Bonaria, *Mimi*, p. 7.

Alexandrea (Alejandría), Anna Peranna (Ana Perana), Aquae caldae (Las aguas termales), Aries (El carnero[35]*), Augur (El augur), Aulularia (La comedia de la cazuela), Belonistria (La costurera), Cacomnemon (El desmemoriado), Caeculi (Los cieguecitos), Cancer (Cáncer*[36]*), Carcer (La cárcel), Catularius (El mimo del perrito), Centonarius (El mimo del remiendo), Colax (El adulador), Colorator (El decorador), Compitalia (Las fiestas Compitales), Cophinus (El cuévano*[37]*). Cretensis (El cretense), Ephebus (El adolescente), Fullo (El tintorero), Galli (Los galos), Gemelli (Los gemelos), Hetaera (La cortesana), Imago (La imagen), Lacus Auernus (El lago Averno), Late loquens (El parlanchín), Natal (El natalicio), Necyomantia (La evocación de los muertos), Nuptiae (Las nupcias), Parilicii (Los juegos de los Parilia), Paupertas (La pobreza), Piscator (El pescador), Restio (El cordelero), Salinator (El vendedor de sal*[38]*), Saturnalia (Las fiestas Saturnales), Scylax (El perrito), Sedigitus (El hombre de los seis dedos), Sorores (Las hermanas), Staminariae (Las tejedoras), Stricturae (Las chispas), Taurus (El toro*[39]*), Tusca (La etrusca), Virgo (La doncella).*

A pesar de la relativa abundacia de los fragmentos de los mimos de Décimo Laberio, que destaca especialmente si consideramos que para todos los demás mimógrafos latinos el número de versos conservado no alcanza la cifra de diez, la pobreza de nuestro conocimiento es muy grande: probemos a dividir los 176 versos o partes de verso laberianos a que aludíamos hace un instante, entre los 43 títulos de sus mimos, y comprobamos que nos sale una media de cuatro versos por obra. O lo que es lo mismo: sólo a fuerza de suposiciones podemos imaginar lo que fue un mimo de Décimo Laberio.

Desde el punto de vista del argumento, ya hemos señalado la gran cantidad de títulos de mimos de nuestro autor que coinciden con otros anteriores de *palliata*, de *togata*, de *atellana*. Es cierto que quedan

---

[35] Carecemos de datos para decidirnos sobre la interpretación del título *Aries*, como *Carnero*, o bien *El ariete* (la máquina de guerra), o incluso *Aries* (la constelación); cualquiera de las soluciones sería susceptible de un argumento mímico (cfr. Bonaria, *Mimi*, p. 106).

[36] Suponemos que se refiere a la constelación, pero no se puede descatar que el título haga alusión al animal, *El cangrejo* (cfr. Bonaria, *Mimi*, p. 108).

[37] Según el *Diccionario* de la RAE ([22]2001, p. 480), el término «cuévano», del lat. *cophinus*, y este del gr. κόφινος, tiene estos significados: «Cesto grande y hondo, poco más ancho de arriba que de abajo, tejido de mimbres, usado especialmente para llevar la uva en el tiempo de la vendimia. 2. Cesto más pequeño, con dos asas con que se afianza en los hombros, que llevan las pasiegas a la espalda, a manera de mochila, para transportar géneros o para llevar a sus hijos pequeños».

[38] Sobre las posibilidades de interpretación de *salinator* (trabajador de las salinas, arrendador de salinas, vendedor de sal), cfr. Bonaria, *Mimi*, p. 119.

[39] ¿O *Tauro*, el nombre de la constelación? Recuérdese lo que hemos anotado a propósito del título *Aries*.

otros muchos originales, pero da la impresión de que los espectadores no debieron de encontrar grandes diferencias, por lo que respecta a los temas, entre lo que les ofrecía el mimo a mediados del siglo I a.C., y lo que les había presentado la *atellana* pocos años antes. Así, por poner algún ejemplo, si en el caso de Pomponio y Novio nos llamaba la atención la repetida ambientación rústica de sus farsas, patente en títulos con nombres de profesionales del campo, de trabajadores humildes, o los más llamativos de animales (*La burra*, *La cabritilla*, *El cerdo castrado*, *El cerdo*, *La vaca o La bolsa*, *El cerdo enfermo*, *El cerdo restablecido* de Pomponio; *El burro*, *El caballito*, *La comedia de las gallinas* de Novio), en Décimo Laberio encontramos los títulos *Aries* (*El carnero*), *Cancer (El cangrejo)*, *Catularius (El mimo del perrito)*, *Scylax (El perrito)*, *Taurus (El toro)*[40], al lado de *Belonistria (La costurera)*, *Colorator (El decorador)*, *Fullo (El tintorero)*, *Piscator (El pescador)*, *Restio (El cordelero)*, *Salinator (El vendedor de sal)*, *Staminariae (Las tejedoras)*, etcétera. Y al igual que la *togata* primero, pero sobre todo la *atellana*, habían llevado la escena cómica al mundo itálico y romano, Décimo Laberio se metía de lleno en las creencias y en las fiestas romanas en mimos como *Anna Peranna (Ana Perana*[41]*)*, *Augur (El augur)*, *Compitalia (Las fiestas Compitales)*, *Parilicii (Los juegos de los Parilia)*, *Saturnalia (Las fiestas saturnales)*.

Sin embargo, al lado de éstos y otros temas cómicos ya conocidos, los mimos de Laberio nos presentan notables sorpresas, incluso elementos que nunca antes habían sido posibles, a no ser que nos remontemos a los comienzos, a los tiempos en que Gneo Nevio había atacado a miembros de la *nobilitas*, con aquel trágico fin que sirvió sin duda de escarmiento a sucesivos comediógrafos. La crítica del día a día de la urbe, incluso la más arriesgada, la que se refiere a quienes detentan el poder político, está muy presente en el caballero mimógrafo.

Hemos recordado ya los dos versos sueltos que conocemos del mimo que se vio obligado a representar Laberio en el año 46. No hacen falta muchos argumentos para sostener que, en la difícil situación que atravesaba Roma, resultaba una verdadera osadía pronunciar en un escenario el verso *porro, Quirites, libertatem perdimus*. Pero más peligroso incluso resultaba el segundo, *necesse est multos timeat quem multi timent*, acerca del cual conservamos por fortuna el comentario de dos escritores latinos: Séneca lo recordaba en *De ira* en los si-

---

[40] De todas formas, no hay que descuidar la posibilidad, ya advertida por O. Ribbeck y recordada por F. Giancotti, *op. cit.*, p. 55, de que *Aries*, *Cancer* y *Taurus*, se refieran a los correspondientes signos del zodíaco.

[41] Cfr. F. Giancotti, *op. cit.*, pp. 61-65; A. Marzullo, *op. cit.*, pp. 61-62.

guientes términos: «¿Y qué me dices de que el temor siempre repercuta sobre sus autores y de que nadie inspire temor quedando él libre de cuidado? Sálgate al paso, en este punto, el conocido verso de Laberio que, pronunciado en el teatro en plena guerra civil, atrajo a todo el pueblo de igual manera que si se hubiese lanzado la expresión de un sentimiento colectivo»[42]; Macrobio, según ya hemos visto, indica que cuando Laberio pronunció el verso, los rostros y las miradas de todo el público se volvieron hacia César.

Pero no era la primera vez que el mimógrafo satirizaba la política de César: del mimo *Necyomantia (La evocación de los muertos)* poseemos un curioso fragmento, a primera vista misterioso:

duas uxores? hercle, hoc plus negoti est, inquit cocio:
sex aediles uiderat[43].

Laberio se burlaba de este modo de una medida tomada por César en el año 44, consistente en el aumento del número de ediles de cuatro a seis, y de otra que se rumoreaba que tenía la intención de tomar, esto es, permitir la poligamia en Roma[44].

No sabemos en qué año o en qué circunstancias, en el mimo *Stricturae (Las chispas)* alguien pronunciaba esta atrevida observación:

sine lingua caput pedarii sententia est[45].

En este caso, el caballero mimógrafo se burlaba sin ningún respeto de aquellos senadores que, no habiendo desempeñado ninguna magistratura curul, seguían yendo a pie a la curia, donde ni siquiera tenían la potestad de presentar propuestas[46].

Desdichadamente tampoco podemos precisar ni el año ni las circunstancias de la representación del mimo *Cophinus (El cuévano),* en que se hacía referencia a uno de aquellos tan frecuentes gobernadores romanos desaprensivos que, como el famoso Verres, se dedicaban al saqueo de las provincias:

---

[42] Sen. *de ira* II 11: *Quid quod semper in auctores redundat timor nec quisquam metuitur ipse securus? Occurrat hoc loco tibi Laberianus ille uersus qui medio ciuili bello in theatro dictus totum in se populum non aliter conuertit quam si missa esset uox publici affectus: Necesse...* (Trad. esp. de C. Codoñer).

[43] Bonaria, *Mimi*, p. 56 (= Ribbeck, *Com.*, p. 351):
«¿Dos esposas? Por Hércules, más complicación todavía, dijo el buhonero:
había visto seis ediles».

[44] Cfr. Suet. *Iul.* 52; Bonaria, *Mimi*, pp. 116-117; Giancotti, *op. cit.*, pp. 217-218.

[45] Bonaria, *Mimi*, p. 64 (= Ribbeck, *Com.*, p. 357):
«El parecer de un senador pedario es como una cabeza sin lengua».

[46] Cfr. la amplia documentación de Bonaria, *Mimi*, p. 123, con abundante bibliografía.

cum prouincias
despoliauit columnas monolithas, labella, lenis[47].

Del mismo modo, a pesar de las arriesgadas interpretaciones que se han propuesto para el mimo *Ephebus*[48] (*El adolescente*), no parece fuera de lugar entrever una crítica social en el segundo de sus dos fragmentos:

licentiam ac libidinem ut tollam petis
togatae gentis[49].

Estos fragmentos y otros menos llamativos nos señalan que el tema político de actualidad fue un ingrediente importante en el mimo de Laberio. Esto nos explica que, ya antes de obligarle a enfrentarse con Publilio en el año 46, Julio César, molesto por sus ataques y por su arrogancia, declaraba que prefería los mimos del sirio a los del caballero romano[50], reflejando un antagonismo personal y político que también debía de enfrentarlo con Cicerón. Séneca el Rétor primero, y después Macrobio[51], refieren la anécdota de que, cuando Décimo Laberio bajó del escenario e intentó ir a sentarse en las filas reservadas a los *equites*, los miembros del estamento no le hicieron lugar para que pudiese sentarse; Cicerón entonces le dijo: «Te dejaría sitio, si no estuviese tan apretado», a lo que Laberio contestó: «No me extraña que estés apretado, tú que acostumbras sentarte en dos sillas», aludiendo claramente a su ambiguo comportamiento político.

Otro aspecto que llama la atención en los fragmentos de Décimo Laberio es la frecuente alusión a la filosofía y a sus escuelas, naturalmente en plan irónico y en tono de parodia, en el que sin embargo se descubre alguna vez una tratamiento muy inteligente del recurso. Es lo que ocurre en uno de los fragmentos más interesantes que nos han llegado, perteneciente al mimo *Restio (El cordelero):* Aulo Gelio nos lo recuerda a propósito de Demócrito de Abdera, que se quitó la vista para interiorizar sin obstáculos su estudio de la naturaleza; según el erudito, Laberio ponía la historia, con sutil habilidad, de forma elegante, en la-

---

[47] Bonaria, *Mimi*, p. 48 (= Ribbeck, *Com.*, p. 345):
«Cuando saqueó las provincias, [se llevó] columnas de una pieza, bañeras, tinajas».
[48] Cfr. F. Giancotti, *op. cit.*, pp. 76-80.
[49] Bonaria, *Mimi*, p. 49 (= Ribbeck, *Com.*, p. 347):
«Me pides que elimine yo la licencia y el desenfreno
de la gente *togata*».
[50] Gell. XVII 14, 1-2: *Publilius mimos scriptitauit, dignusque habitus est, qui subpar Laberio iudicaretur. C. autem Caesarem ita Laberii maledicentia et adrogantia offendebat, ut acceptiores et probatiores sibi esse Publilii quam Laberii mimos predicaret.*
[51] Sen. Rhet. *Controv.* VII 3 (18) 9; Macr. *Sat.* II 3, 10.

bios de un rico avaro que desearía quedarse ciego para no tener que contemplar el espectáculo del manirroto de su hijo pasándolo bien:

Democritus Abderites physicus philosophus
clipeum constituit contra exortum Hyperionis,
oculos effodere ut posset splendore aereo.
ita radiis solis aciem effodit luminis,
malis bene esse ne uideret ciuibus.
sic ego fulgentis splendorem pecuniae
uolo elucificare exitum aetati meae,
ne in re bona uideam esse nequam filium[52].

Fragmentos muy breves nos llevan en el mimo *Cancer* a la doctrina pitagórica[53]; o nos parodian la creencia en la transmigración, con el ejemplo del hombre que procede del mulo, la culebra de la mujer[54]; o se burlan abiertamente de ciertas prácticas poco honestas de los cínicos[55]; etcétera. Un tipo de comicidad bastante personal, de origen culto, pero nada ajeno a las inquietudes de una sociedad en la que no tanto las ideas filosóficas cuanto las prácticas peculiares de las diversas escuelas son constante diana de las críticas más variadas. Pensamos que tiene razón Marzullo cuando, como conclusión de su interesante acercamiento a las alusiones filosóficas que se encuentran en los restos de los mimos de Laberio, las compara a la parodia filosófica habitual en los satíricos latinos, desde Lucilio, pasando por Varrón, hasta Horacio, Petronio y Juvenal[56].

Sin embargo, estos contenidos nuevos, que hablan de una inmersión de lo mímico en situaciones sociales interesantes, o que toman como referente elementos de índole cultural, si bien siempre desde una perspectiva paródica, no deben conducirnos a la idea de que el mimo de Décimo Laberio instaura en Roma un tipo de comedia reflexiva, seria, ejemplar. Acabamos de señalar que, en su manera de tocar los temas filosóficos,

---

52 Bonaria, *Mimi*, p. 59-60 (= Ribbeck, *Com.*, p. 353; Gell. X 17, 4):
«Demócrito de Abdera, filósofo físico,
colocó un escudo contra el surgir de Hiperión,
para cegarse los ojos con el resplandor del bronce.
Y así con los rayos del sol se quitó la vista,
para no ver que iban bien las cosas a los malos ciudadanos.
Del mismo modo quiero yo que el resplandor del brillante dinero
deje sin luz el final de mi existencia,
para no ver en buena situación a un hijo indigno».

53 Bonaria, *Mimi*, p. 42 (= Ribbeck, *Com.*, p. 342).

54 Bonaria, *Mimi*, p. 43 (= Ribbeck, *Com.*, p. 342).

55 Bonaria, *Mimi*, p. 47 (= Ribbeck, *Com.*, p. 345).

56 A. Marzullo, *op. cit.*,, pp. 57-61, esp. p. 60 s.

recuerda en cierto modo a los satíricos, partiendo de Lucilio, y al momento nos asalta el recuerdo de la sátira I 4 de Horacio, sosteniendo que todo Lucilio depende de los dramaturgos de la comedia vieja, *Eupolis atque Cratinus Aristophanesque poetae...*, que, en cambio, no habían servido de modelo a ninguna de las manifestaciones tradicionales de la comedia latina. Sin caer en la peligrosa tentación de considerar que fuese la comedia aristofánica el modelo de la innovación de Laberio, creemos que el resultado final de ésta sí debía de tener ciertos parecidos con aquélla, por cuanto otros muchos fragmentos del mimógrafo presentan una comicidad más en la línea de la comedia popular latina tradicional (Plauto, *togata* de Titinio, *atellana* de Pomponio y Novio); con frecuencia incluso presenta el mimógrafo caballero ejemplos de una comicidad vulgar, grosera, obscena y maloliente que inútilmente buscaríamos en Plauto[57]. En suma, el mimo que cultiva literariamente Décimo Laberio sin duda está muy lejos de ser ese tipo de comedia escurril, chabacana y lasciva en que se convierte con el paso del tiempo, y que justifica el comienzo de la definición de Diomedes: *Mimus est sermonis cuius libet imitatio et motus sine reuerentia, uel factorum uel dictorum turpium cum lasciuia imitatio* (p. 491); sin embargo, con frecuencia ya debía de utilizar elementos y recursos que preludiaban ese futuro, y que sin duda partían de la larga época de su desarrollo preliterario en tierras itálicas.

Hemos recordado ya que la relativa abundancia de fragmentos de los mimos de Décimo Laberio llegados a nosotros, frente a la pérdida casi total de la obra de los otros mimógrafos, se debe sobre todo a su personalísima lengua, que llama la atención de los gramáticos imperiales ante todo por sus rarezas léxicas. Como portavoz de lo que pensaban en este sentido Carisio, Diomedes, Nonio Marcelo, Macrobio, Prisciano, nos queda todo el capítulo séptimo del libro XVI de las *Noches áticas* de Aulo Gelio, donde se nos ofrecen múltiples ejemplos de las palabras que forjaba el mimógrafo con absoluta libertad *(praelicenter)*, formas acuñadas por él, muchas palabras obsoletas o deshonrosas, tomadas de las capas sociales más bajas *(obsoleta queque et maculantia ex sordidiore uulgi)*. Sobre todo el léxico, pero también la morfología y la sintaxis llaman la atención en los fragmentos[58], que

[57] Cfr. Bonaria, *Mimi*, p. 44 (*Catularius*, fragm. II); p. 36 (*Centonarius*); p. 53 (*Lacus Avernus*, fragm. II); p. 57 (*Parilicii*).

[58] Cfr. G. BONFANTE, «La lingua delle Atellane e dei mimi», en P. Frassinetti, *Le Atellane / Atellanae fabulae*, Roma, 1974, pp. V-XXIV; A. TRAGLIA, «Sulla lingua dei framenti delle *Atellane* e dei *Mimi*», en AA. VV., *Studi classici in onore di Quintino Cataudella*, Catania, 1972, pp. 7-20; muy especialmente A. Marzullo, *op. cit.*, pp. 65-82; M. CARILLI, «Artificiosità ed espressività negli hapax di Laberio», *SRIL* 3 (1980), pp. 19-33; Id., «Note ai frammenti di Laberio tramandati da Nonio», *StudNon* 7 (1982), pp. 33-88.

permiten comprobar que en la original lengua de Laberio confluyen aportaciones de muy diversa procedencia. En primer lugar, remontando al menos al modelo de Plauto, está el lenguaje de la comedia que no rehuye los mejores recursos de la expresividad popular: esta aportación, unida a la indudable de la *atellana* literaria, establece una línea de desarrollo de la comedia latina que va de Plauto a la *togata* de Titinio y a los autores de la *atellana*, cuyos usos lingüísticos resultan semejantes en tantos aspectos, y que contrastan vivamente su latín, que podríamos definir por medio de los calificativos popular y cómico, frente al de las grandes obras de la oratoria, la historia, la épica o la tragedia. En segundo lugar, hay una clara intención de estilo imputable al culto mimógrafo, que sabe añadir al elemento cómico y popular un manejo del lenguaje, que no rechaza el neologismo morfológico, asentado por supuesto en su profunda formación literaria, pero sin olvidar los desarrollos prelitarios del tipo de drama al que se enfrenta.

De este modo, sin detenernos aquí en el análisis del abundante material que ofrecen los fragmentos, diremos que la originalidad de la lengua y el estilo laberianos reside en la mezcla de la tradición cómica, con toda su expresividad, con los recursos procedentes de la lengua popular y con el manejo audaz y libre del propio Laberio de un latín que ya posee en su tiempo una larga tradición literaria. Digamos, en fin, que el análisis de los fragmentos nos hace pensar que muy probablemente la lectura imposible de un mimo completo nos hubiera mostrado un tipo de drama muy notable desde el punto de vista de la composición teatral y de la literaria.

Muy interesante resulta el recorrido de la pervivencia de la persona y la obra de Décimo Laberio en los autores latinos, algunos de cuyos momentos más relevantes ya han sido recordados. Así, en la obra de otros autores podíamos descubrir la frialdad, o mejor la antipatía, que le dedicaba Cicerón, manifiesta en el momento en que el mimógrafo bajó del escenario después de verse obligado a actuar, en el año 46. Pero es más: en una carta, escrita por las fechas en que se celebra la contienda entre Décimo Laberio y Publilio Siro, Cicerón le confiesa a su amigo Cornificio que ésa es una más de las cosas terribles de las contiendas civiles, el tener que sufrir los antojos del vencedor y de sus partidarios, el tener que armarse de valor, como ha hecho él, para soportar con el mejor ánimo posible cosas como los mimos de Laberio y Publilio[59].

---

[59] Cic. *epist.* XII 18, 2: *Bellorum enim ciuilium ii semper exitus sunt, ut non ea solum fiant quae uelit uictor, sed etiam ut iis mos gerendus sit quibus adiutoribus sit parta uictoria. Equidem sic iam obdurui ut ludis Caesaris nostri animo aequissimo uiderem T. Plancum, audirem Laberi et Publili poemata.*

No más positiva resulta la apreciación que sobre Décimo Laberio presenta años después Horacio; según él, del mismo modo que no es suficiente para disculpar los defectos literarios de su precursor en el cultivo de la sátira, Lucilio, el hecho de que hubiese restregado con mucha sal a la ciudad de Roma, tampoco le es posible admirar los mimos de Laberio como si de hermosos poemas se tratase[60]. El juicio de Horacio parece claramente referido al aspecto literario de los versos laberianos, sin referencia explícita a su valor dramático, aspecto por el que seguramente no sentía un aprecio mayor, teniendo en cuenta sus opiniones sobre Plauto y la comedia popular.

Séneca el Rétor transmite, con inapreciable comentario de las circunstancias políticas en que se produce, las frases punzantes que se cruzaron Cicerón y Décimo Laberio, al bajar éste del escenario en que se había visto obligado a actuar[61]. La noticia de la famosa contienda y representación sigue recordándose en tiempos de Séneca el Filósofo, que en *De ira* comentaba el verso *necesse est multos timeat quem multi timent* con conocimiento de las circunstancias en que fue pronunciado, según ya hemos visto; pero en ningún otro lugar de su obra vuelve a aparecer alusión alguna a nuestro mimógrafo.

Para Suetonio el aspecto más significativo de la contienda escénica entre Laberio y Publilio resulta ser la actuación en escena de un personaje perteneciente al estamento ecuestre, pues incluye la noticia entre otras varias referentes a la participación en espectáculos de diversa naturaleza de miembros de las clases elevadas, incluso del orden senatorial; por lo demás, como buen conocedor de la historia literaria romana, Suetonio distingue la diferencia entre escribir un mimo (*mimum suum*), cosa que nada tendría de reprobable, incluso en un *eques*, y actuar en su representación *(egit)*, acción degradante e inadmisible, a la que pone remedio César mediante la donación del anillo ecuestre a Laberio, pero en realidad haciendo un uso abusivo y dictatorial de sus poderes[62].

---

[60] Hor. *sat.* I 10, 1-6: *Nempe incomposito dixi pede currere uersus / Lucili. quis tam Lucili fautor inepte est / ut non hoc fateatur? at idem, quod sale multo / urbem defricuit, charta laudatur eadem. / nec tamen hoc tribuens dederim quoque cetera; nam sic / et Laberi mimos ut pulchra poemata mirer.*

[61] Sen. Rhet. *Controv.* VII 3 (18) 9: *Laberium diuus Iulius ludis suis mimum produxit, deinde equestri illum ordini reddidit; iussit ire sessum in equestria; omnes ita se coartauerunt, ut uenientem non reciperent. Cicero male audiebat tamquam nec Pompeio certus amicus nec Caesari, sed utriusque adulator. multos tunc in senatum legerat Caesar, et ut repleret exhaustum bello ciuili ordinem et ut eis, qui bene de partibus meruerant, gratiam referret. Cicero in utramque rem iocatus <est>; misit enim ad Laberium transeuntem: 're cepissem te, nisi anguste sederem'. Laberius ad Ciceronem remisit: 'atqui soles duabus sellis sedere'. uterque elegantissime, sed neuter in hoc genere seruauit modum. ab his huius studii diffusa est in plures imitatio.*

[62] Suet. *Iul.* 39: *Munere in foro depugnauit Furius Leptinus stirpe praetoria et Q. Calpenus senator quondam actorque causarum. Pyrricham saltauerunt Asiae Bythiniaeque prin-*

Las *Noches áticas* de Aulo Gelio son fuente de abuntantes apreciaciones sobre Décimo Laberio y su obra. En primer lugar, Gelio utiliza para sus explicaciones de índole gramatical versos laberianos con notable frecuencia[63], cosa que resulta del todo natural cuando vemos que el erudito, sorprendido por el extraño y original uso de la lengua latina que encuentra en la obra del mimógrafo, le ha dedicado un capítulo entero de la suya, al que ya hemos hecho referencia, recogido en las ediciones bajo este significativo epígrafe: *Quod Laberius uerba pleraque licentius petulantiusque finxit; et quod multis item uerbis utitur, de quibus, an sint Latina, quaeri solet*, apreciable fuente de fragmentos de mimos[64]. Pero el gran interés de Gelio por el mimo en general se confirma en otro capítulo dedicado a las *sententiae* de Publilio Siro, donde la referencia a Décimo Laberio también resulta obligada: Gelio estima al mimógrafo joven *subpar Laberio*, esto es, casi igual, pero no igual por completo, lo cual le lleva a recordar la preferencia de Julio César por los mimos de Publilio, que es justificada por su resentimiento[65].

Ya en los albores del siglo V, Macrobio resulta ser nuestra principal fuente de información sobre los avatares biográficos y sobre la obra de Décimo Laberio, gracias a los importantes párrafos que le dedica en *Saturnalia*[66]. En Macrobio hemos encontrado el largo párrafo del prólogo de Décimo Laberio, que nos ha servido para perfilar una aproximación a su personalidad, y en él encontramos otro fragmento de un mimo, posterior al de la famosa contienda del año 46, en el que el ya anciano mimógrafo respondía a la insolencia de su joven competidor:

> No todos pueden ser primeros en toda ocasión.
> Cuando hayas alcanzado el grado sumo de esplendor,
> con dificultad te mantendrás, y caerás más rápido;
> caí yo, caerá quien me sigue: la gloria a nadie pertenece[67].

---

cipum liberi. Ludis Decimus Laberius eques Romanus mimum suum egit donatusque quingentis sestertiis et anulo aureo sessum in quatuordecim <e> scaena per orchestram transiit.

[63] Gell. I 7, 12 s.; III 14, 4; III 18, 9; VI 9, 3 s. ; IX 12, 11; XI 15, 1 s.; XVI 9, 4; XX 6, 6.

[64] Gell. XVI 7.

[65] Gell. XVII 14: *Publilius mimos scriptitauit. Dignus habitus est, qui subpar Laberio iudicaretur. C. autem Caesarem ita Laberii maledicentia et adrogantia offendebat, ut acceptiores et probatiores sibi esse Publilii quam Laberii mimos praedicaret.*

[66] Macr. *Sat.* II 3, 9-10; II 6, 6; II 7.

[67] Macr. *Sat.* II 7, 9 (Bonaria, *Mimi*, pp. 73-74):
Non possunt primi esse omnes omni tempore.
summum ad gradum cum claritatis ueneris,
consistes aegre et citius quam escendas cades:
cecidi ego, cadet qui sequitur: laus est publica.

Ediciones: Ribbeck, *Com.*, pp. 339-367; Bonaria, *Mimi*, pp. 38-77; 147-155.

Estudios: W. KROLL, «3) D. Laberius», *RE* XII 1 (1924), cols. 246-248; E. WÜST, «Mimos», *RE* XV 2 (1932), cols. 1727-1764; M. V. CARASSA, «Decimo Laberio, cavaliere mimografo», *Dioniso* 8 (1940-1941), pp. 134-168; G. BONFANTE, «La lingua delle Atellane e del mimo», en Frassinetti, *Atell.*, pp. V-XXIV; F. GIANCOTTI, *Mimo e gnome. Studio su Decimo Laberio e Publilio Siro*, Messina - Florencia, 1967; A. TRAGLIA, «Sulla lingua dei frammenti delle *Atellane* e dei *Mimi*», en AA. VV., *Studi classici in onore di Quintino Cataudella*, Catania, 1972, pp. 7-20; A. MARZULLO, «Il mimo latino nei motivi di attualità. Note stilistiche sul teatro popolare latino», en *Dalla satira al teatro popolare latino. Ricerche varie*, Milán, 1973, pp. 41-82; R. TILL, «Laberius und Caesar», *Historia* 24 (1975), pp. 266-268; R. RIEKS, «Mimus und Atellane», en E. Lefèvre (ed.), *Das römische Drama*, Darmstadt, 1978, pp. 348-377; M. CARILLI, «Artificiosità ed espressività negli hapax di Laberio», *SRIL* 3 (1980), pp. 19-33; *Id.*, «Note ai frammenti di Laberio tramandati da Nonio», *StudNon* 7 (1982), pp. 33-88; L. CICU, *Problemi e strutture del mimo a Roma*, Sassari, 1988.

PUBLILIO SIRO

Menos documentada, y mucho más llena de interrogantes, resulta la biografía de Publilio Siro. Sobre su procedencia, un pasaje bastante problemático de Plinio el Viejo nos lo presenta como procedente de Antioquía de Siria, de donde llega, en fecha indeterminada para el erudito latino, en una nave junto a un primo suyo, Manilio, y al futuro profesor y gramático Estaberio Erotes, los tres marcados como esclavos[68]; estudios rigurosos colocan esta llegada en el año 83 a.C.[69]. Macrobio[70] señala que era todavía un niño cuando fue presentado a su patrón, que más tarde lo manumitiría, debido a su gracia, su inteligencia y su preparación: de esta noticia se ha querido deducir su nacimiento en torno al año 93 a.C.; en todo caso, parece claro que debió de nacer en los primeros años del siglo I a.C., y que sin duda era unos años, no muchos, más joven que Décimo Laberio.

---

[68] Plin. *hist.* XXXV 199: *Publilium Antiochium, mimicae scaenae conditorem, et astrologiae consobrinum eius Manilium Antiochium, item grammaticae Staberium Erotem eadem naue aduectos uidere proaui.*

[69] Cfr. F. Giacotti, *op. cit.*, p. 129 ss.; Bonaria, *Mimi*, p. 9; p. 178.

[70] Macr. *Sat.* II 6, 6.

Después de servir como esclavo en casa de un cierto Publilio, donde sin duda recibe el trato especial que se gana, en palabras de Plinio, por su gracia, su ingenio y su belleza, obtiene la manumisión, compone mimos y recorre como actor de los mismos diversas poblaciones de Italia, por cierto con gran éxito, hasta que llega a Roma para los juegos organizados por Julio César en el año 46 a.C., donde reta a todos los demás autores y actores de mimo a una actuación improvisada, incluido el famoso Décimo Laberio, al que vence, según ya hemos recordado con todo lujo de detalle[71].

Después de este acontecimiento, sin duda muy importante en la actividad teatral de Publilio, sabemos por la respuesta de Cicerón a una carta de su amigo Ático que seguía representado mimos en Roma en la primavera del año 44. Meses después muere Décimo Laberio, según informa Jerónimo, resultando muy curioso que la noticia que nos ofrece inmediatamente a continuación en su escueta *Crónica* sea la de que Publilio está teniendo gran éxito en los escenarios romanos[72]. A partir de esa fecha perdemos toda pista sobre la vida de este autor y actor de mimos, sin que podamos conocer, ni siquiera conjeturalmente, la fecha de su muerte.

Los restos de los mimos de Publilio Siro son francamente exiguos: se reducen a tan sólo dos títulos, el primero de ellos además totalmente conjetural, *Murmurco (El gruñón)* y *Putatores (Los podadores);* prácticamente nada podemos deducir a partir de ellos y de los cuatro versos que se reparten, dos de ellos muy incompletos[73]. Hemos de recordar también un pasaje de Petronio (cap. 55), en el que el extravagante Trimalción establece ante Agamenón una absurda comparación entre Cicerón y Publilio, a la que haremos referencia más adelante, apoyándola con una cita de dieciséis senarios, que aparentemente pertenecerían al mimógrafo; el tema de la autenticidad de este freagmento ha sido muy debatido[74], y no merece la pena volver so-

---

[71] Macr. *Sat.* II 6, 6-7: *is Publilius natione Syrus cum puer ad patronum domini esset adductus, promeruit eum non minus salibus et ingenio quam forma. nam forte cum ille seruum suum hygropicum iacentem in area uidisset increpuissetque quid in sole faceret respondit: 'aquam calefacit'. ioculari deinde super cena exorta quaestione quodnam esset molestum otium, aliud alio opinante, ille 'podagrici pedes' dixit. ob haec et alia manu missus et maiore cura eruditus, cum mimos componeret ingentique adsensu in Italiae oppidis agere coepisset, productus Romae per Caesaris ludos, omnes qui tunc scripta et operas suas in scaenam locauerant prouocauit ut singuli secum posita in uicem materia pro tempore contenderent. nec ullo recusante superauit omnes, in quis et Laberium.*

[72] Hier. *Chron.* p. 157 Helm: *Publilius mimografus natione Syrus Romae scaenam tenet.* Cfr. F. Giancotti, *op. cit.*, p. 223.

[73] Cfr. Bonaria, *Mimi*, p. 78; pp. 131-132; F. Giancotti, *op. cit.*, pp. 225-230.

[74] Cfr. el muy detallado estudio de F. Giancotti, *op. cit.*, pp. 231-274; también Bonaria, *Mimi*, p. 10.

bre él: digamos tan sólo que compartimos la creencia mayoritaria de que el texto es obra de Petronio, sin duda emulando el estilo del mimógrafo; en consecuencia, de las dos ediciones de los fragmentos del mimo latino que utilizamos, la de Ribbeck, a pesar de que se muestra tendente a admitir la autenticidad, los edita sin mucha convicción, entre paréntesis cuadrados[75], mientras que en la de Bonaria quedan excluidos.

Tampoco hemos de ocuparnos aquí de las *Sententiae* de Publilio, famosa colección de alrededor de unos setecientos versos, cada uno de ellos conteniendo una máxima, que debió de originarse a partir de una selección de las frecuentes que contenían los mimos de Publilio Siro, para ir ampliándose a lo largo del Imperio, y más tarde en época medieval, con versos gnómicos de procedencia muy diversa[76]. Tan sólo tendremos en cuenta las alusiones que a versos sentenciosos contenidos en los mimos de Publilio hacen los escritores latinos clásicos, por cuanto nos permiten acercarnos a un aspecto de los dramas de nuestro autor que sin duda debió de ser fundamental en su concepción del mimo.

Llegamos así al interesante aspecto de la crítica de Publilio en los autores latinos, la mayoría de los cuales insisten sobre un aspecto que les llama especialmente la atención en sus dramas: su sentenciosidad moralizante.

En primer lugar resulta claro que Cicerón no siente ningún tipo de simpatía por Publilio y su obra. Es cierto que, como ya recordamos anteriormente, recuerda en una carta la famosa representación de mimos del año 46, en que compitieron Laberio y Publilio[77]; y en el año 44, en los primeros días de abril, en que el orador, temeroso de Antonio, anda escondiéndose en diversos lugares cercanos a Roma, responde a Ático[78] que ha recibido la carta en que le habla del éxito que ha tenido una representación de Publilio Siro en la urbe[79]. La parquedad de la referencia, tanto en un caso como en el otro, así como la ausencia de

[75] Ribbeck, *Com.*, p. 369.

[76] Cfr. las ediciones de E. WÖLFFLIN, *Publilii Syri* Sententiae, Leipzig, 1869; O. FRIEDRICH, *Publilii Syri mimi* Sententiae, Berlín, 1880 (reed. Hildesheim, 1880); G. MEYER, *Publilii Syri mimi* Sententiae, Leipzig, 1880, así como los estudios de F. GIANCOTTI, *Ricerche sulla tradizione manoscritta delle sentenze di Publilio Siro*, Messina - Florencia, 1963; *Mimo e gnome...*, cit., pp. 277-462; P. HAMBLENNE, «L'opinion romaine en 46-43 et les sentences "politiques" de Publilius Syrus», *ANRW* I, 3 (1973), pp. 631-702.

[77] Cic. *epist.* XII 18, 2.

[78] Probablemente desde la casa suburbana de su amigo Gayo Macio, en la que se ha refugiado; cfr. J. CARCOPINO, *Les secrets de la correspondance de Cicéron*, París, 1957, vol. I, pp. 416-417; vol. II, pp. 45-51.

[79] Cic. *Att.* XIV 2, 1.

cualquier otra alusión o cita en el resto de la obra de Cicerón, son prueba clara de su desinterés por el mimo publiliano.

Por el contrario, la obra de nuestro mimógrafo resulta muy del agrado de Séneca, que admira en repetidas ocasiones su alto valor moralizante. Recordemos algunos de los pasajes en que nos muestra su opinión al respecto:

> «No pensé que fuera a suceder.» ¿Tú piensas que no va a suceder algo que sabes que puede suceder a muchos, que ves que le ha ocurrido a muchos? Hay un verso notable y digno de no proceder del escenario:
> «A cualquiera puede sucederle lo que puede sucederle a alguien»[80].

El verso, que pertenece a las *Sententiae* de Laberio, es presentado por el filósofo sin nombre de autor, pero recordando su procedencia escénica; por su contenido lo califica de *egregium*, pero añade que es indigno de él proceder del escenario. Veamos de qué modo repite la misma sentencia en *Sobre la serenidad*:

> Nunca me avergonzaré, tratándose de algo bueno, de un mal autor: Publilio (carácter más violento que el de trágicos y cómicos siempre que dejó las vaciedades del mimo y las frases dirigidas al público en general), entre otras muchas máximas más elevadas que el coturno, y no sólo que el sipario, también dice:
> «A cualquiera puede sucederle lo que puede sucederle a alguien»[81].

Notemos, en primer lugar, la precisión que hace antes de citar a Publilio, a quien estima *malus auctor;* a continuación, lo considera más vigoroso que los trágicos y los cómicos... cuando renuncia a las bufonerías que son propias del mimo, y cuando se despreocupa del público que llena los últimos graderíos del teatro. Resulta claro, pues, el desprecio total del mimo por parte de Séneca, en especial de sus aspectos cómico y popular; ahora bien, a pesar de todo se pueden entresacar de él versos que son una auténtica lección. De nuevo le vemos manifestarse en idéntico sentido, ahora en un pasaje de las *Cartas a Lucilio:*

> ¿Cuántos poetas dicen lo que dijeron o habrán de decir los filósofos? No acudiré a los poetas trágicos ni a los autores de nuestras *fabulas togadas* [...] ¡Cuántos versos elocuentísimos yacen olvidados entre nues-

---

[80] Sen. *Ad Marc.* 9, 5 (trad. de C. Codoñer).
[81] Sen. *Tranq.* 11, 8 (trad. de C. Codoñer).

tras composiciones mímicas! ¡Cuántas sentencias de Publilio que debieran declamarse con coturno y no a pie descalzo! Citaré un solo verso suyo referente a la filosofía [...]:

«Ajeno es todo aquello que nos viene secundando nuestro deseo»[82].

Observamos que el mimo es infravalorado, en comparación con la tragedia y la comedia. De nuevo Séneca considera admirables solamente los versos gnómicos que contiene: en tal caso, los considera siempre propios de la tragedia. El mimógrafo elegido es en toda ocasión el sentencioso Publilio Siro[83], de cuya obra admira Séneca tan sólo las partes ejemplares y sentenciosas, que debían de ser bastante frecuentes en ella, pero que el filósofo debía de leer en alguna colección de *Sententiae*, que ya circulaban desde tiempos de Augusto, con gran éxito, según sabemos por Séneca el Rétor[84]. Pero esto tiene ya poco que ver con el teatro: exceptuadas las sentencias, el filósofo desprecia el mimo como un teatro popular, ínfimo y burdo, apropiado sólo para las clases más bajas del público, que ocupan los lugares más altos de la cavea de los teatros.

Ya hemos aludido a la extrafalaria comparación que en el *Satiricón* de Petronio establece Trimalción, en un momento de su fastuosa cena (cap. 55), entre Cicerón y Publilio, considerando al orador más culto *(disertior)*, al mimógrafo más honrado *(honestior)*. Un absurdo, propio del personaje, como todas las comparaciones de *dissimilia*. Sin embargo, probablemente se quiere poner de relieve con ello la ignorancia de Trimalción, que pretende disertar sobre literatura, yendo sus conocimientos poco más allá del famoso orador y el mimógrafo contemporáneo de aquél, que todavía sigue siendo bien conocido, pero probablemente gracias sobre todo a la notable circulación de sus *Sententiae*. Por lo demás, ya hemos advertido que coincidimos con la crítica especializada en no considerar auténticos los dieciséis senarios, con un bien elaborado ataque en contra del lujo y sus excesos, que el texto atribuye a Publilio.

Quintiliano, de modo semejante a Séneca, utiliza en dos ocasiones[85] un verso sentencioso de Publilio *(tam deest auaro, quod habet, quam quod non habet)*, sin más finalidad que la de servir como cita erudita en sus explicaciones retóricas. De nuevo parece bastante probable que el profesor esté empleando una colección de *Sententiae*, de uso tan frecuente en las clases.

---

[82] Sen. *epist.* 8, 8-9 (trad. de L. Riber).

[83] Cfr. otras citas de *Sententiae* de Publilio Siro en *epist.* 94, 28; 94, 43; 108, 8 s.; 108, 11 s.

[84] Cfr. F. Giacotti, *op. cit.*, pp. 282 ss.

[85] Quint. *inst.* VIII 5, 5-6; IX 3, 64.

Y a las *Sententiae* precisamente dedica Aulo Gelio un capítulo de sus *Noches áticas*[86], ofreciendo catorce ejemplos. En el epígrafe indica que se se consideraba a Publilio Siro casi igual a Décimo Laberio, y que César, ofendido por los ataques del mimógrafo caballero, decía preferir los dramas de Publilio.

Macrobio, por último, nos ofrece la más interesante información de naturaleza biográfica sobre Publilio, dando cuenta de su origen servil, de su gracia chispeante, que le valió la manumisión; recuerda también los comienzos de su carrera teatral, y su victoria sobre Décimo Laberio en los juegos de César[87]. A continuación reproduce también algunas de sus *Sententiae*, las mismas y con el mismo encabezamiento que encontrábamos en Aulo Gelio, de donde parece evidente que debió de tomarlas.

Tenemos, pues, a juzgar por las noticias de nuestras fuentes, un mimógrafo de origen servil, que obtuvo éxito resonante por Italia como autor y actor de mimos, actividades en las que sin duda fueron decisivos su ingenio, su gracia y su belleza, y que en el año 46 venció a todos los profesionales de su oficio, convirtiéndose en el primer mimógrafo a la muerte de Laberio. De su obra llamaban la atención sus opiniones morales, expresadas en versos sentenciosos de rico contenido. No obstante, no creemos que a partir de estos datos se pueda concluir que el teatro de Publilio Siro era ante todo «di contenuto e scopo morale», como quería Ettore Paratore[88], y definirlo especialmente como un *ethologus*. Ésa es, a nuestro modo de ver, la parte del mimógrafo que conocemos mejor, pero a fuer de construirla partiendo de una colección de versos gnómicos que no sabemos en qué medida le pertenecen; ahora bien, poco podemos saber en cambio de lo que hacía en sus obras cuando tenía presente el tipo de teatro que cultivaba y el público para el que actuaba, esto es, cuando no abandonaba las *mimicas ineptias et uerba ad summam caueam spectantiam,* como decía Séneca[89]. Nos inclinamos por interpretarlo como un *ethologus* ocasional, con afirmaciones ejemplares pasajeras, tal vez muy frecuentes; pero no vemos cómo, si tal hubiese sido la esencia de su comicidad, no hicieron una excepción con él cuantos escritores de la época imperial, sobre todo cristianos, criticaron con gran dureza el mimo en su totalidad debido a su inmoralidad[90].

---

[86] Gell. XVII 14.

[87] Macr. *Sat.* II 6, 6-7.

[88] *Teatr. lat.*, p. 218.

[89] Sen. *Tranq.* 11, 8.

[90] Cfr. L. Charpin, «Testimonianza cristiane sul Teatro Romano dell'età imperiale», *AIV* 90 (1930-1931), pp. 285-307.

Ediciones: Ribbeck, *Com.*, pp. 368-370; Bonaria, *Mimi*, p. 78; 155.

Estudios: además de los incluidos en Décimo Laberio, O. SKUTSCH, «28) Publilius Syrus», *RE* XXXIII (1959), cols. 1920-1928; F. GIANCOTTI, *Ricerche sulla tradizione manoscritta delle sentenze di Publilio Siro*, Messina - Florencia, 1963.

Núcula. Mimos anónimos

El mimógrafo, probablemente sólo eventual, Núcula nos es muy poco conocido[91]. Cicerón lo recuerda en varios pasajes de las *Filípicas*[92], por tratarse de un amigo y partidario de Marco Antonio; sería, pues, un ciudadano romano de pleno derecho, difícil de identificar, pues incluso su nombre, «Nuececita», parece un apodo, acaso utilizado por Cicerón con la intención de ridiculizarlo. Es en uno de esos pasajes, en el que se recuerda que en el año 44 formó parte de los septemviros encargados de la distribución de las tierras de Italia, de acuerdo con una ley propuesta por el tribuno de la plebe Lucio Antonio, donde Cicerón señala con evidente desdén que componía mimos *(commentatus est mimos*[93]*)*. Quizá pueda ponerse en relación con este Núcula un mimo al que hace referencia el propio Cicerón, también en un pasaje de *Filípicas*[94], titulado *Modo egens repente diues (El pobre de repente rico)*, del que no conservamos nada, pero cuyo argumento sería fácil de conjeturar pensando en tantos títulos de Décimo Laberio o incluso, salvando la enorme distancia, en tantas aventuras sencillas que dan pie a las pantomimas del Bip de Marcel Marceau.

Contemporáneamente, nos quedan noticias sueltas, siempre debidas a Cicerón, y a veces muy conjeturales y controvertibles, sobre otros mimos de autor impreciso, como *Tutor (El tutor*[95]*)*, *Faba (La haba*[96]*)*, así como excelentes y simpáticos ejemplos de la utilización del absurdo en los mimos, utilizados por Cicerón para su explicación del recurso[97]. Restos muy dispersos, sin duda, pero que parecen dar testimonio de la fuerza y empuje que este tipo de teatro cómico tiene

---

[91] Cfr. F. MÜNZER, «1) Nucula», *RE* XIII 1 (1936) cols. 1238-1239; Bonaria, *Mimi*, p. 28; pp. 102-103; Paratore, *Teatr. lat.*, p. 219 (mera cita).

[92] Cic. *Phil.* VI 14; VIII 26; XI 13; XII 20; XIII 2; XIII 26; XIII 37.

[93] Cic. *Phil.* XI 13.

[94] Cic. *Phil.* II 65.

[95] Cic. *de orat.* II 259.

[96] Cic. *Att.* I 16, 13. Cfr. W. S. WATT, «Fabam mimum», *Hermes* 83 (1955), pp. 496-500.

[97] Cic. *de orat.* II 273; cfr. Bonaria, *Mimi*, p. 37.

ya por los años en que Décimo Laberio y Publilio Siro lo convierten en objeto de cultivo y de interés literarios.

Catulo y otros mimógrafos del Imperio

Desde los primeros tiempos del Imperio, tenemos muy bien documentada, en fuentes de todo tipo[98], una intensa actividad cómica en los teatros, centrada esencialmente en la representación de mimos y pantomimas; sin embargo, nuestra información se refiere ante todo a representaciones, a la actividad de actores y actrices de mimos, a la atención que les presta la sociedad de su tiempo, incluso dentro de la corte imperial, en la que algunas figuras llegan a tener un poder considerable. Por el contrario, son muy escasos los datos sobre la producción literaria de este tipo de teatro: es cierto que conocemos el nombre de algunos mimógrafos, bien sea de profesión u ocasionales, pero en cambio prácticamente nada sabemos de obra escrita, de los mimos que compusieron, cuyos restos son poco menos que inexistentes.

Sin duda la más llamativa excepción en este panorama de falta de información la representa el mimógrafo Catulo[99], cuya obra llamó la atención de varios escritores, en concreto Marcial, Juvenal, Flavio Josefo, Suetonio, Tertuliano. Si lo identificamos con el Valerio Catulo de que habla Suetonio en la *Vida de Calígula*, cap. 36[100], nuestro autor pertenecía nada menos que a una familia de rango consular, y su familiaridad con el emperador era tan estrecha que se jactaba en público de haber tenido con él ralaciones sexuales hasta la extenuación[101]; tal identificación es posible, puesto que en otro lugar de la misma biografía Suetonio se referirá a una representación de un mimo de Catulo. Así pues, la activi-

[98] Cfr. Bonaria, *Mimi*, p. 192 ss.

[99] Cfr. O. Skutsch, «2) Catullus», *RE* III 2 (1899), col. 1798; Bonaria, *Mimi*, p. 80; pp. 133-135; Paratore, *Teatr. lat.*, pp. 232-233; Bardon, *Lit. inc.*, II, pp. 128-129; A. Pociña, «Agonía de la dramática latina: el teatro en tiempos de los Julio-Claudios», *Helmantica* 26 (1975), pp. 483-494, esp. 484-488; L. Duret, «Dans l'ombre des plus grands: II. Poètes et prosateurs mal connus de la latinité d'argent», *ANRW* II 32.5 (1986), pp. 3152-3341, esp. 3222-3225 («Catullus le mimographe»).

[100] Así lo hace Bonaria, *Mimi*, p. 133, y nada se opone a tal identificación, sobre todo si pensamos en el precedente del caballero Décimo Laberio, y en tantos personajes romanos ilustres que en el siglo I tienen relaciones con el teatro, incluso tomando parte en representaciones como actores, comportamiento que es sentido por nuestras fuentes como inadmisible y degradante.

[101] Suet. *Cal.* 36: *Pudicitiae <neque suae> neque alienae pepercit. M. Lepidum, Mnesterem pantomimum, quosdam obsides dilexisse fertur commercio mutui stupri. Valerius Catullus, consulari familia iuuenis, stupratum a se ac latera sibi contubernio eius defessa etiam uociferatus est.*

dad teatral de Catulo se habría desarrollado en los reinados de Calígula y Claudio con seguridad, quizá incluso hasta el de Nerón, y no debió de ser excepcional: Marcial, que lo califica como elocuente *(facundus)*, alude a él como ejemplo de autor dramático típico[102], mientras que Juvenal se refiere en la sátira octava a dos de sus mimos como obras bien conocidas por sus lectores[103], y en otra ocasión con la mera alusión a un personaje suyo, un *fugitiuus scurra*, piensa que será inmediatamente identificado por sus lectores sin necesidad de más explicaciones, para ponerlo como ejemplo de persona descarada[104].

Conocemos el título de dos mimos de Catulo, *Phasma (El fantasma)* y *Laureolus (Lauréolo)*, sobre los que poseemos alguna información, pero ni un solo fragmento. El tema de *Phasma* podía tener claros precedentes en las comedias griegas homónimas de Menandro y de Filemón, y ya en la *palliata* romana en el *Phasma* de Luscio Lanuvino, sin olvidar por supuesto la *Mostellaria* de Plauto. Juvenal, en el pasaje recordado, se refiere al *clamosum ... Phasma* de Catulo, según un escoliasta debido a la presencia de un heraldo en la obra, y en opinión de Friedländer, en su comentario al texto de Juvenal, debido al griterío que armaban los espectadores cuando aparecía el espectro, teoría que resulta verosímil, sobre todo si pensamos en los extraños recursos de que se solía echar mano para representar los mimos de Catulo, según vamos a ver.

El *Laureolus* ponía en escena a un ladrón, tal vez un bandolero, que acababa siendo cogido en flagrante y condenado a muerte. En principio la cosa no tenía por qué resultar llamativa; en cambio sí lo fue su representación en dos ocasiones que conocemos. En el año 41, tal vez con ocasión de su estreno, refiere Suetonio que ocurrió algo tan sorprendente, que puede contarse como uno de los prodigios precursores de la muerte de Calígula:

> Además, durante la representación de un mimo intitulado *Lauréolo*, en el curso del cual el primer actor vomitó sangre por haberse precipitado de lo alto de un edificio que se derrumbaba, muchos otros ac-

[102] Mart. V 30, 3.

[103] Iuu. 8, 183 ss.

[104] Iuu. 13, 110-111. L. Duret, *op. cit.*, p. 3223, cree que puede interpretarse este *fugitiuus scurra* como una alusión al personaje central del mimo *Laureolus*, lo que casa muy bien con su reconstrucción del desarrollo de este drama: «Ainsi pouvons-nous résumer à peu près ses tribulations: cet esclave impudent, dont l'insolence et les pitreries constituaient dans l'oeuvre la part nécessaire de farce, s'enfuyait de chez son maître; nouveau Spartacus, il devenait chef de bande; porsuivi, il échappait longtemps à son destin; coups de chance, coups d'audace, cabrioles, sauts périlleux; repris à la fin, il niait effrontément; confondu, il étati mis en croix». Está bien, como juego de imaginación; pero, tomando una frase del propio autor, consideramos que la reconstrucción de un argumento, a partir de tres noticias, una de ellas cuestionable, no parece tan simple.

tores de segunda fila lo imitaron también a porfía, con lo cual el escenario resultó anegado de sangre[105].

Pero más llamativa fue todavía una reposición de *Laureolus* en el año 80, en los espectáculos que tuvieron lugar con motivo de la inauguración del Anfiteatro Flavio: el epigrama séptimo del *De spectaculis* de Marcial nos dice que Lauréolo era crucificado en escena, y después devorado por un oso (Mart. *spect.* 7, 1 ss.). El asunto de la crucifixión se nota que iba implícito en el desarrollo del mimo, pues también hace alusión a ella Juvenal[106]; el añadido realístico de sustituir al primer actor por un auténtico condenado, y darle muerte sangrienta y cruel *coram populo* nos indica a qué extremos pudo llegar en ocasiones el teatro en época imperial, en abierta competencia con los más tremendos espectáculos circenses, sin que de todas formas debamos atribuir a la ligera a Catulo las barbaridades que llegaron a cometerse en las puestas en escena de su obra, alguna al menos, si no todas, ajenas a su voluntad.

Poco más que nombres son para nosotros los mimógrafos de los siglos I y II Marulo[107], contemporáneo de Marco Aurelio, del que conservamos dos fragmentos insignificantes; Hostilio[108], junto con Léntulo tomado por Tertuliano[109] como ejemplo de mimógrafos moralmente detestables; Léntulo[110], sobre cuyos mimos nada nos permiten deducir un título, *Catinenses (Los de Catania)* junto con un breve fragmento; Emilio Severiano, un mimógrafo que dejó constancia de su existencia y de su profesión en un escueto epitafio encontrado en Tarragona[111], como si hubiera deseado indicarnos que seguían existiendo mimógrafos de oficio todavía a finales del siglo II, o quizá ya en los albores del III, incluso en las poblaciones del Imperio.

Estas breves noticias sobre los últimos mimógrafos latinos ponen fin a nuestro estudio de la comedia romana. Sin embargo, desde nuestra

---

105 Suet. *Cal.* 57 (trad. de M. Bassols de Climent).

106 Iuu. 8, 187-188.

107 Cfr. W. KROLL, «Marullus», *RE* XIV (1930) col. 2053; Bonaria, *Mimi*, pp. 81-82; p. 136; Bardon, *Lit. inc.*, II, pp. 218-219.

108 Cfr. A. STEIN, «8) Hostilius», *RE* VIII (1913) col. 2504; Bonaria, *Mimi*, p. 83; p. 136; Bardon, *Lit. inc.*, II, p. 219.

109 Tert. *apol.* 15, 1.

110 Cfr. W. KROLL, «1) Lentulus», *RE* XII (1925) col. 1946; Bonaria, *Mimi*, p. 83; p. 137; Bardon, *Lit. inc.*, II, p. 219; R. M. D'ANGELO, «Su un presunto frammento mimico (Lentulo, Catinenses 199-201 Bonaria[2])», *GIF* 13 (1982), pp. 247-251.

111 CIL 2, 4092 (= Dessau 5276): DEO TVTELAE AEMILIVS SEVERIANVS MIMOGRAPHVS POSVIT; cfr. Bonaria, *Mimi*, p. 83.

perspectiva de comienzos del siglo XXI, no consideramos ajustado a la realidad ni conveniente transmitir la idea de que el teatro romano se muere con estos últimos nombres, pertenecientes al siglo II o comienzos del III a.C. Por el contrario, sigue habiendo un teatro, de una vitalidad indudable, que no se dedica exclusivamente a repetir obras del pasado, sino que experimenta formas nuevas. Un teatro cuya vigencia y aceptación popular evidencian muy bien los autores cristianos, enormemente preocupados por lo que puede significar en la depravación de las costumbres, merced al mal ejemplo que ofrece. Un teatro que, en gran medida, ha ido eliminado los signos correspondientes a la palabra, y se ha ido quedando esencialmente con la expresión corporal, con la danza, con la música. No era literatura, en la concepción clásica, pero era teatro, desde nuestro punto de vista actual.

De finales del siglo II, época en que Apuleyo escribió *El asno de oro*, conservamos la más interesante, detallada y bonita descripción de un espectáculo teatral que pueda leerse en un escritor latino: una representación que no sabríamos clasificar de forma incuestionable como pantomima, ballet o revista de varietés. Cerrando con ella nuestro estudio, pretendemos que no quede como impresión final de las últimas etapas del desarrollo histórico de la comedia latina la representación bestial que se hizo del *Laureolus* del mimógrafo Catulo:

> Ya había llegado no obstante la fecha fijada para la fiesta. Me llevan hasta el recinto de las graderías, seguido de una multitud desbordante de entusiasmo. Mientras dura la actuación de los coros que abren el espectáculo, yo me quedo fuera, pastando muy a gusto el frondoso verde que crecía en la misma entrada; de vez en cuando, recreaba mi curiosidad mirando por la puerta abierta de par en par. El cuadro escénico era una maravillosa perspectiva. Jóvenes de ambos sexos, en la flor de los años, todos ellos de notable hermosura y lujosamente ataviados, avanzaban con expresivos gestos, como bailando la pírrica griega. En sabia ordenación y graciosas evoluciones, tan pronto representaban una rueda en movimiento como desfilaban formando los anillos de una cadena o se agolpaban en compacto pelotón cuadrangular para separarse luego en dos escuadras. En cuanto un toque de trompeta anunció el final de este número y disolvió la complicada formación del conjunto, desapareció el telón y se retiraron los bastidores para dar paso al decorado de la escena.
>
> Era una montaña de madera que recordaba el célebre monte Ida, cantado por el poeta Homero. De dimensiones gigantescas, se habían plantado en él enramadas y verdaderos árboles de hoja perenne; la mano del artista había hecho brotar en su cumbre una fuente que derramaba agua a raudales. Un hatajo de cabras pacía el tierno césped; un joven representaba al pastor frigio Paris: llevaba una hermosa túnica y manto oriental col-

gando a su espalda con abundante vuelo; una tiara de oro cubría su cabeza; y hacía como que guardaba el ganado. De pronto aparece un jovencito muy llamativo, desnudo, o, mejor dicho, con una clámide de efebo que sólo le cubría el hombro izquierdo; su rubia cabellera atraía todas las miradas, y de entre sus rizos sobresalían unas alitas de oro dispuestas con perfecta simetría; su varita permite reconocer en él a Mercurio. Se adelanta bailando, con una manzana de oro en la mano derecha, y la entrega al joven que hacía el papel de Paris; le da a entender por señas el mensaje de Júpiter y, retirándose en seguida con gracioso ademán, desaparece.

Viene luego una joven de aspecto majestuoso; representaba el papel de Juno. Una diadema blanca ceñía su cabeza; además llevaba un cetro. De pronto salió otra en la que era fácil reconocer a Minerva por el casco resplandeciente que cubría su cabeza y por la corona de olivo que, a su vez, envolvía el casco; iba con el escudo en alto y blandiendo la lanza en su conocida actitud de combatiente.

Tras ellas apareció una tercera: su hermosura deslumbrante, la gracia y el color sobrenatural de su tez permiten reconocer en ella a Venus, pero una Venus todavía virgen. Su cuerpo proclama la belleza y perfección de un escueto desnudo; es cierto que una leve gasa de seda difumina sus secretos juveniles; pero el viento, un tanto curioso al soplo del amor, tan pronto oreaba caprichosamente ese velo para dejar visible la flor de los años, como lo ceñía con impertinencia al cuerpo para marcar la voluptuosa línea de sus miembros. Había un sensible contraste de colores en la aparición de la diosa: sobre la blancura inmaculada de su cuerpo bajado del cielo destacaba el azul de su manto oriundo del seno de los mares.

Cada una de las jóvenes, en su papel de diosas, tenía su correspondiente séquito. Cástor y Pólux acompañaban a Juno; llevaban en la cabeza su yelmo ovoide con resplandeciente cimera de estrellas; también los dos hermanos eran actores muy jóvenes. Esta Juno avanza a los acordes variados de la flauta jónica, con gravedad, sin afectación, y, con noble mímica, promete al pastor Paris que, si él le asigna el premio de la hermosura, ella le concederá el imperio sobre todo el ámbito de Asia. La que con su atuendo guerrero figuraba a Minerva, iba escoltada por dos jóvenes, guardaespaldas de la diosa combatiente, el Terror y el Pánico: éstos iban dando saltos con las espadas desenvainadas. Detrás seguía un flautista que, en melodía doria, tocaba un himno guerrero: armonizando tonos graves con notas agudas, como las de una trompeta, animaba la danza enérgica y movida. Minerva agita la cabeza, lanza miradas amenazadoras y, con una mímica rápida y complicada, da a entender a Paris que si él le concede la plama de la hermosura, ella hará de él un héroe ilustre por sus trofeos de guerra.

He aquí ahora a Venus: se lleva todas las simpatías del público; se detiene en el mismo centro del escenario, encantadora y sonrien-

te, rodeada de todo un pueblo de bulliciosos chiquillos: al ver sus cuerpecitos rechonchos y blancos como la leche, se diría que eran auténticos cupidos escapados en aquel instante del cielo o del mar; sus alitas, sus minúsculas saetas y todo el disfraz en su conjunto estaba maravillosamente adaptado a su papel; y, como si su reina tuviera que asistir a un banquete nupcial, ellos iban delante iluminando sus pasos con el resplandor de sus antorchas. Luego, desfilaba un bello enjambre de muchachas solteras; eran, de un lado, las Gracias con toda su gracia; y de otro lado, las Horas con toda su hermosura: todas ellas iban sembrando guirnaldas y pétalos de flores deshojadas en honor de la diosa; formaban el más lindo de los coros ofreciendo a la reina de las delicias todas las galas de la primavera. Ahora unas flautas de múltiples orificios lanzan al aire suaves melodías lidias, deliciosas caricias para el corazón del auditorio; pero mucho más delicioso fue ver a la propia Venus animarse poco a poco: primero, sin prisas, en un paso lento y una ligera ondulación del busto, que insensiblemente se va transmitiendo a la cabeza. Sus delicados movimientos siguen el compás de la dulce melodía de las flautas; tan pronto sus vivas pupilas se velan suavemente como lanzan miradas abrasadoras; a veces, lo único que baila en ella son los ojos. En cuanto llegó a presencia del juez, el ademán de sus brazos parecía prometer que, si ella triunfaba sobre las otras diosas, concedería a Paris una esposa encantadora, tan hermosa como lo era ella misma. En aquel instante, el joven frigio, con mil amores, entrega a la muchacha, como prueba de victoria, la manzana de oro que llevaba en la mano.

[...]

Concluido el juicio de Paris, Juno y Minerva, igualmente contrariadas y enfadadas, se retiran del escenario manifestando por sus gestos la indignación que les causaba el fracaso. Venus, en cambio, satisfecha y sonriente, exteriorizaba su alegría bailando con todo su séquito. Al momento, desde la cumbre de la montaña, por un conducto invisible, se elevó por los aires una cortina líquida: era azafrán diluido en vino, que luego caía en forma de lluvia perfumada sobre las cabras que pacían por los alrededores, dando lugar a un precioso cambio: por efecto de las salpicaduras, sus vellones, de por sí blancos, se volvían oro-azafrán. Cuando todo el teatro se vio inundado de suave perfume, la montaña de madera desapareció hundiéndose en las entrañas de la tierra[112].

---

[112] Apul. *met.* X 29-33 (trad. de L. Rubio Fernández).

ABREVIATURAS FUNDAMENTALES

Bardon, *Lit. inc.:* H. BARDON, *La littérature latine inconnue*, I y II, París, 1952-1956.

Beare, *Esc. rom.:* W. BEARE, *La escena romana. Una breve historia del drama latino en los tiempos de la República*, trad. de E. J. Prieto, Buenos Aires, 1964.

Bonaria, *Mimi:* M. BONARIA, *Romani mimi*, Roma, 1965.

Duckworth, *Rom. Com.:* G. E. DUCKWORTH, *The Nature of Roman Comedy*, Princeton, 1952.

Frassinetti, *Atell.:* P. FRASSINETTI, *Atellanae fabulae*, Roma, 1967.

López, *Tog.:* A. LÓPEZ LÓPEZ, *Fabularum togatarum fragmenta (edición crítica)*, Salamanca, 1983.

Paratore, *Teatr. lat.:* E. PARATORE, *Storia del teatro latino*, Milán, 1957.

Ribbeck, *Com.:* O. RIBBECK, *Comicorum Romanorum praeter Plautum et Syri quae feruntur sententias fragmenta*, Lipsiae, ^{3}1898.

Ribbeck, *Trag.:* O. RIBBECK, *Tragicorum Romanorum fragmenta*, Lipsiae, ^{3}1897.

Warmington, *Remains:* E. H. WARMINGTON, *Remains of Old Latin* [1935, 1936], vols. I y II, Londres, 1967.

Los nombres de las revistas de filología clásica aparecen abreviados según los usos de *L'Année philologique*.

BIBLIOGRAFÍA

ABBOT, K. M., «O dimidiate Menander, an echo from a Roman schoolroom», *CJ* 57 (1962), pp. 241-251.

ABEL, K., *Die Plautusprologue*, Mühlheim-Ruhr, 1955.

ADRADOS, F. R., *Fiesta, comedia y tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*, Barcelona, 1972.

AGNESINI, A., *Plauto in Catulo,* Bolonia, 2004.

ALBRECHT, M. VON, «Zur *Tarentilla* des Naevius», *MH* 32 (1975), pp. 230-239.

—, *Historia de la literatura romana* [[2]1994], 2 vols., versión castellana de D. Estefanía y A. Pociña, Barcelona, 1997-1999.

ALFONSI, L., «Ancora sul *dimidiatus Menander*», *RFIC* 24 (1946), pp. 32-43.

ALSINA CLOTA, J., «Sobre el modelo griego del *Miles gloriosus* de Plauto», *Helmantica* 34 (1983), pp. 17-34.

ALLARDICE, J. T., *Syntax of Terence*, Londres, 1929.

ALLIAND, M. G., «La figura del servo nelle commedie di Plauto», *Zetesis* 8 (1988), pp. 27-45.

ANDRIEU, J., *Étude critique sur les sigles de personnages et les rubriques de scène dans les anciennes éditions de Térence*, París, 1940.

ARCELLASCHI, A., «Politique et religion dans le *Pseudolus*», *REL* 56 (1978), pp. 115-141.

ARGENIO, R., «Il *Plocium* di Cecilio Stazio», *MC* 7 (1937), pp. 359-368.

ARNALDI, F., «La lingua di Terenzio, lingua da capitale», *A & R* 40 (1938), pp. 192-198.

—, *Da Plauto a Terenzio: I Plauto*, Nápoles, 1946.

—, *Da Platuo a Terenzio: II Terenzio*, Nápoles 1947.

ARNOTT, W. G. (ed.), *Menander. I: Aspis, Georgos, Dis exapaton, Dyskolos, Encheiridion, Epitrepontes*, Londres, 1979.
ARNOTT, W. G., «The Author of the Greek Original of the *Poenulus*», *RhM* 102 (1959), pp. 252-262.
—, *Menander, Plautus, and Terence*, Oxford, 1975.
—, «Terence's prologues», en F. Cairns (ed.), *Papers of the Liverpool Latin Seminar* 5 (1986), pp. 1-7.
ASTEY, L. (ed.), *Hrotsvitha de Gandersheim, Los seis dramas*, México, 1990.
ATKINSON, W., «Hernán Pérez de Oliva. A Biographical and Critical Study», *Rev. Hisp.* 71 (1927), pp. 309-483.
AUSTIN, J. C., *The Significant Name in Terence*, Urbana, 1921.
AYGON, J.-P., «Les adverbes de lieu déictiques et les jeux avec l'espace dans le *Miles Gloriosus* de Plaute», *Pallas* 54 (2000), pp. 113-129.
BÁDENAS DE LA PEÑA, P. (ed.), *Menandro Comedias*, Madrid, 1968.
BADER, B., «Ein Afraniuspapyrus?», *ZPE* 12 (1973), pp. 270-276.
BARCHIESI, M., «Problematica e poesia in Plauto», *Maia* 9 (1959), pp. 163-203.
—, *Nevio epico*, Padova, 1962.
—, *La Tarentilla rivisitata. Studi su Nevio comico*, Pisa, 1978.
BARDON, H., *La littérature latine inconnue. Tome I. L'époque républicaine*, París, 1952.
BARIGAZZI, A., *La formazione spirituale di Menandro*, Turín, 1965.
BARSBY, J. (ed.), *Terence, Eunuchus*, Cambridge, 1999.
BEARE, W., «Crepidata, *palliata*, tabernaria, *togata*», *CR* 53 (1939), pp. 166-168.
—, «The fabula togata», *Hermathena* 55 (1940), pp. 35-55.
—, «The Secret of Terence», *Hermathena* 56 (1940), pp. 21-32.
—, «When did Livius Andronicus come to Rome?», *CQ* 34 (1940), pp. 11-19.
—, «Terence, an original dramatist in Rome», *Hermathena* 71 (1948), pp. 64-82.
BERTINI, F. (ed.), *Rosvita. Dialoghi drammatici*, Milán, 1986.
BERTINI, F., «Vent'anni di studi plautini in Italia (1950-1970)», *BStudLat* 1 (1971), pp. 22-41 (también en *Plauto e dintorni*, pp. 1-27).
—, «Rosvita la poetessa», en F. Bertini (ed.), *Medioevo al femminile*, Roma, 1989, pp. 63-95 [ed. cast.: *La mujer medieval*, Madrid, 1991].
—, «Terenzio nel *Geta* e nell'*Alda*», *Maia* 44 (1992), pp. 273-276.

—, «La commedia elegiaca», en G. Cavallo; C. Leonardi y E. Menestò (eds.), *Lo spazio letterario del Medioevo*, vol. I.2, Roma, 1993, pp. 217-230.
—, *Plauto e dintorni*, Roma - Bari, 1997.
—, «I rifacimenti spagnoli dell'*Amphitruo* plautino nel XVI secolo», *StudHumPic* 23 (2003), pp. 221-239.
BETTINI, M. y QUESTA, C. (eds.), *Nuovi studi su Plauto. Grammatica poetica e fortuna letteraria di un testo esemplare*, Pisa, 1985.
BETTINI, M., «Verso un'antropologia dell'intreccio: le strutture semplici della trama nelle commedie di Plauto», *MD* 7 (1972), pp. 39-101.
BIANCO, O., «La cronologia delle commedie di Terenzio», *ASNP* 25 (1956), pp. 173-190.
BIEBER, M., «Maske», *RE* XIV 2 (1930) col. 2070-2105.
—, *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton, 1961.
BLANCHARD, A., *Essai sur la composition des comédies de Ménandre*, París, 1983.
BLÄNSDORF, J., «Plautus, Amphitruo und Rudens - oder wieviel literarische Parodie verträgt eine populäre Komödie?», en W, Ax y R. F. Glei (eds.), *Literatur-parodie un Antike und Mittelalter*, Trier, 1993, pp. 57-74.
—, «Un trait original de la comédie de Plaute: le goût de la parodie», *CahiersGITA* 9 (1996), pp. 133-151.
—, «Loin - passé - présent. L'apport des dimensions du temps et du lieu à la structure de la comédie de Plaute», *Pallas* 54 (2000), pp. 249-257.
—, «T. Maccius Plautus», en W. Suerbaum (ed.), *Handbuch der lateinischen Literatur I: Die archaische Literatur*, Múnich, 2002, pp. 183-228.
—, «Caecilius Statius», en W. Suerbaum (ed.), *Handbuch der lateinischen Literatur I: Die archaische Literatur*, Múnich, 2002, pp. 229-231.
BLÉRY, H., *Syntaxe de la subordination dans Térence*, París, 1909 [reed.: Roma, 1965].
BLUM, R., «Studi Terenziani. II Didascalie e prologhi», *SIFC* 13 (1963), pp. 106-116.
BLUME, H.-D., *Menander*, Darmstadt, 1998.
BO, D., *Genitori e figli nelle commedie di Terenzio*, Turín, 1976.
BOISSIER, G., «Les prologues de Térence», en AA. VV., *Mélanges Graux*, París, 1884, pp. 77-86.
BOLDRINI, S., *Gli anapesti in Plauto (metro e ritmo)*, Urbino, 1983.

BONARIA, M. (ed.), *Romani mimi*, Roma, 1965.
BONFANTE, G., «La lingua delle Atellane e dei mimi», en P. Frassinetti, *Le atellane / Atellanae fabulae*, Roma, 1974, pp. V-XXIV.
BONNET, M., «Smikrinos - Euclion - Harpagon», en *Philologie et linguistique. Mélanges offerts à Louis Havet*, París, 1909, pp. 17-37.
BOSCHERINI, S., «Norma e parole nelle commedie di Cecilio Stazio», *SFIC* 3ª s. 17 (1999), pp. 99-115.
BOYANCÉ, P., «A propos de la "satura" dramatique», *REA* 34 (1932), pp. 11-25.
BRAUN, L., *Die Cantica des Plautus*, Göttingen, 1970.
BRAVO, J. R. (ed.), *Plauto Comedias*, 2 vols., Madrid, 1989-1995.
—, *Terencio Comedias*, Madrid, 2001.
BROZEK, M., «De *Vita Terentii* Suetoniana», *Eos* 50 (1959-1960), pp. 109-126.
—, «De fabularum Terentianarum ordinibus variis», *Eos* 51 (1961), pp. 79-84.
BRUGNOLA, V., «Intorno al canone di Volcacio Sedigito», *RFIC* 36 (1908), pp. 111-115.
BUBEL, F., *Bibliographie zu Plautus, 1976-1989*, Bonn, 1992.
BUCK, C. H., *A Chronology of the Plays of Plautus*, Baltimore, 1940.
BÜCHELER, K. y RIESE, A., *Carmina Epigraphica*, 3 vols., Lipsiae, 1895-1926.
BÜTTNER, R., *Porcius Licinus und der literarische Kreis des Q. Lutatius Catulus*, Lipsiae, 1893.
CABRILLANA, C., «Virtualidades del espacio extra-escénico en la *Hecyra* de Terencio», *Pallas* 54 (2000), pp. 269-287.
CACCIAGLIA, M., «Ricerche sulla fabula togata», *RCCM* 14 (1972), pp. 207-245.
CALBOLI, G., «Zur Hellenisierung Roms: Cato und Terenz», *WS* 106 (1993), pp. 69-83.
CARASSA, M. V., «Decimo Laberio, cavaliere mimografo», *Dioniso* 8 (1940-1941), pp. 134-168.
CARCOPINO, J., *Les secrets de la correspondance de Cicéron*, 2 vols., París, 1957.
CARILLI, M., «Artificiosità ed espressività negli hapax di Laberio», *SRIL* 3 (1980), pp. 19-33.
—, «Note ai frammenti di Laberio tramandati da Nonio», *StudNon* 7 (1982), pp. 33-88.
CARRATELLO, U., *Livio Andronico*, Roma, 1979.
—, «Questioni nuove e antiche su Livio Andronico», *GIF* 38 (1986), pp. 125-140.

CASTRO GUISASOLA, F., *Observaciones sobre las fuentes literarias de La Celestina*, Madrid, 1973.
CAVAZZA, A. y RESTA BARRILE, A., *Lexicon Livianum et Naevianum*, Hildesheim, 1981.
CÈBE, J.-P., «Le niveau culturel du public plautinien», *REL* 38 (1960), pp. 101-106.
—, «La satura dramatique et le divertissement "fescennin"», *RBPh* 39 (1961), pp. 26-34.
CEBEILLAC, M., «Essai pour préciser la chronologie des comédies de Plaute», *CH* 12 (1967), pp. 327-338.
CICU, L., «L'originalità del teatro di Terenzio alla luce della nuova estetica e della politica del circolo scipionico», *Sandalion* 1 (1978), pp. 73-121.
—, *Problemi e strutture del mimo a Roma*, Sassari, 1988.
CLOSA FARRÉS, J., «Los humanistas hispanos y la lectura de Plauto», en J. Mª Maestre Maestre *et al.* (eds.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Luis Gil*, Cádiz, 1997, pp. 249-255.
COCCIA, M., «Il canone di Volcacio Sedigito», *StudRom* 7 (1959), pp. 62-65.
CODOÑER, C., «Introducción al estudio de los demostrativos latinos», *RSEL* 3 (1973), pp. 81-93.
COLEIRO, E., «Lo schiavo in Plauto», *Vichiana* 12 (1983), pp. 113-120.
COLLART, J. «Le soldat qui ne chante pas: quelques remarques sur le rôle du *miles* chez Plaute», *REL* 47 bis (1970), pp. 199-208.
CONRAD, F., «Bericht über Plautus aus den Jahren 1926-1934», *JFKA* 247 (1934-1935), pp. 63-90.
CONRADT, C., *Die metrische Composition der Komödien des Terenz*, Berlín, 1876.
COPLEY, F., «Plautus Poenulus 53-55», *AJPh* 91 (1970), pp. 77-78.
CORREA, J. A., «Plautus, sui imitator?», en AA. VV., *Estudios de literatura latina*, Madrid, 1969, pp. 45-68.
—, «Plautinismos y comicidad», *Habis* 3 (1972), pp. 103-126.
COURBAUD, E., *De comoedia togata*, Lutetia Parisiorum, 1899.
COURCELLE, P., *Les Lettres grecques en Occident de Macrobe à Cassiodore*, París, 1943.
—, «Ambroise de Milan face aux comiques latins», *REL* 50 (1972), pp. 223-231.
COUSIN, J., «Quintilien et le théâtre», en *Association G. Budé, Actes du IXe Congrès (Rome, 13-18 avril 1973)*, París, 1975, pp. 459-467.
CRAHAY, R. y DELCOURT, M., «Les ruptures d'illusion dans les comédies antiques», *AIPhO* 12 (1952), pp. 83-92.

CRISTOFANI, M., *Dizionario della Civiltà Etrusca*, Florencia, 1985.
CUPAIUOLO, G., *Bibliografia Terenziana (1470-1983)*, Nápoles, 1984.
—, *Terenzio. Teatro e società*, Nápoles, 1991.
—, «Supplementum Terentianum», *BStudLat* 22 (1992), pp. 32-57.
CHAMPEAUX, J., «*Fortuna* et le vocabulaire de la famille de *fortuna* chez Plaute et Térence», *RPh* 107 (1981), pp. 285-307.
CHARPIN, L., «Testimonianze cristiane sul Teatro Romano dell'età imperiale», *AIV* 90 (1930-1931), pp. 571-592.
CHIARINI, G., *La recita. Plauto, la farsa, la festa*, Bolonia, 1979.
—, *Introduzione a Plauto*, Bari, 1991.
D'ANGELO, R. M., «Su un presunto frammento mimico (Lentulo, Catinenses 199-201 Bonaria[2])», *GIF* 13 (1982), pp. 247-251.
D'ANNA, G., «Le *res Plautinae* in Stilone e in Varrone», *Maia* 8 (1956), pp. 72-76.
—, «Sulla vita suetoniana di Terenzio», *RIL* 89-90 (1956), pp. 31-46.
DAVIAULT, A. (ed.), *Comoedia Togata. Fragments*, París, 1981.
DAVIAULT, A., «Pour une édition critique de la *comedia togata*. Présentation des fragments du poète Atta», *CEA* 1 (1972), pp. 7-51.
DE LUCA, K., «Hrotsvit's 'Imitation' of Terence», *Classical Folia* 27 (1973), pp. 89-102.
DE RUYT, F., «Le thème fondamental de l'*Aululaire* de Plaute», *LEC* 29 (1961), pp. 375-382.
DECROUX, É., *Paroles sur le mime*, París, 1963.
DELLA CORTE, F., «I giudizi letterari di Velleio Patercolo», *RIFC* 15 (1937), pp. 154-159.
—, «La commedia della fantasima», *Dioniso* 15 (1952), pp. 49-56.
—, «L'essenza del comico plautino», *Maia* 6 (1953), pp. 81-98.
—, *Da Sarsina a Roma. Ricerche plautine*, Florencia, [2]1967.
—, «La tipologia del personaggio della Palliata», en *Actes du IX Congrès de l'Association Guillaume Budé*, I, París, 1975, pp. 354-383.
DENES, T., «Quelques problèmes de la *Fabula togata*», *BAGB* (1973), pp. 187-201.
DEUFERT, M., *Textgeschichte und Rezeption der plautinischen Komödien im Altertum*, Berlín - Nueva York, 2002.
DIEHL, E., «92) Licinius Imbrex», *RE* XIII 1 (1926) col. 371.
DINGEL, J., «Bruchstück einer römischen Komödie auf einem Hamburger Papyrus (Afranius?)», *ZPE* 10 (1973), pp. 29-44.
DOHM, H., *Mageiros; die Rolle des Kochs in der griechisch-römischen Komödie*, Múnich, 1964.

DOMINGO MALBADI, A., *La producción escénica del Padre Pedro Pablo Acevedo. Un capítulo en la pedagogía del latín de la Compañía de Jesús en el siglo XVI*, Salamanca, 2001.

DRONKE, P., «Hrotsvita», en *Women Writers of the Middle Ages*, Cambridge, 1984, pp. 55-83 [ed. cast.: *Las escritoras de la Edad Media*, Barcelona, 1995].

DUCKWORTH, G. E., «The structure of the *Miles Gloriosus*», *CPh* 30 (1935), pp. 228-246.

—, *The Nature of Roman Comedy*, Princeton, 1952.

DUMONT, J. C., «La strategie de l'esclave plautinien», *REL* 44 (1966), pp. 182-203.

—, «L'espace plautinien: de la place publique à la ville», *Pallas* 54 (2000), pp. 103-112.

DURET, L., «Dans l'ombre des plus grands: II. Poètes et prosateurs mal connus de la latinité d'argent», *ANRW* II 32.5 (1986), pp. 3152-3344.

DZIATZKO, K., *De prologis Plautinis et Terentianis quaestiones selectae*, Bonn, 1863.

—, «Über die Terentianischen Didaskalien», *RhM* 20 (1865), pp. 570-598; 21 (1866), pp. 64-92.

EHRMANN, R. K., «Terentian prologues and the parabasis of Old Comedy», *Latomus* 44 (1985), pp. 370-376.

ENK, P. J., «De Euclionis Plautini moribus», *Mnemosyne* 3 ser. 2 (1935), pp. 281-290.

—, «How did Plautus adapt his Greek models?», en *Miscellanea G. Galbiati*, Milán, 1951, vol. I, pp. 105-120.

ERASMI, G., *Studies in Language of Livius Andronicus*, Ann Arbor, 1975.

ERNOUT, A. (ed.), *Plaute Comédies*, 7 vols., París, 1932-1940.

ESPERABÉ ARTEAGA, E., *Historia pragmática e interna de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, 1914.

FABIA, P., *Les prologues de Térence*, París, 1888.

FAIDER, P., «La poète comique Cécilius. Sa vie et son oeuvre», *MusBel* 12 (1908), pp. 269-341.

FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, C. (ed.), *Poesía epigráfica latina I-II*, Madrid, 1998-1999.

FLICKINGER, R. C., «A study of Terence's prologues», *PhQ* 6 (1927), pp. 235-269.

—, «Terence and Menander», *CJ* 26 (1930-1931), pp. 676-694.

FOCARDI, G., «Lo stile oratorio nei prologhi terenziani», *SIFC* 50 (1978), pp. 70-89.

FOGAZA, D., «Plauto 1935-1975», *Lustrum* 19 (1976), pp. 79-296.
FONTÁN, A., «Historia y sistema de los demostrativos latinos», *Emerita* 33 (1965), pp. 71-107.
FRAENKEL, E., *Elementi plautini in Plauto*, trad. it. de *Plautinisches im Plautus* [Berlín, 1922], Florencia, 1960 [reed. 1972].
—, «Livius Andronicus», *RE* Suppl. V (1931) col. 598-607.
—, «Cn. Naevius», *RE* Suppl. VI (1935) col. 622-640.
FRAMIÑÁN, M. J., «Vestigios de Terencio en el primer teatro castellano», en M. I. Toro Pascua (ed.), *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Salamanca, 1994, vol. I, pp. 343-358.
FRASSINETTI, P. (ed.), *Fabularum Atellanarum fragmenta*, Turín, 1955.
—, *Atellanae Fabulae / Le Atellanae*, Roma, 1967.
FRASSINETTI, P., *Fabula Atellana. Saggio sul teatro popolare latino*, Génova, 1953.
—, «Pacuviana», en AA. VV., *Antidoron Hugoni Henrico Paoli oblatum. Miscellanea philologica*, Genova, 1956, pp. 96-123.
—, «Cecilio Stazio e Menandro», en AA. VV., *Studi di poesia latina in onore di A. Traglia*, Roma, 1979, vol. I, pp. 77-86.
FRIEDRICH, O. (ed.), *Publilii Syri mimi* Sententiae, Berlín, 1880 [reed.: Hildesheim, 1964].
FRIEDRICH, W. H., *Euripides und Diphilos*, Múnich, 1955.
FUNCK, A., «De Euclione Plautino», *RhM* 73 (1923-1924), pp. 456-465.
GAISER, K., «Zur Eigenart der römischen Komödie. Plautus und Terenz gegenüber ihren griechischen Vorbildern», *ANRW* I,2 (1972), pp. 1027-1113.
—, «Eine neu erschlossene Menander-Komödie und ihre literaturgeschichtliche Stellung», en E. Lefèvre (ed.), *Die römische Komödie: Plautus und Terenz*, Darmstadt, 1973, pp. 205-248.
—, *Menanders* Hydria. *Eine hellenistische Komödie und ihr Weg in lateinische Mittelalter*, Heidelberg, 1977.
GARCÍA-HERNÁNDEZ, B. y SÁNCHEZ BLANCO, L., «Lydus barbarus (Pl. *Bacch.* 121-125). Caracterización cómica y función dramática del pedagogo», *Helmantica* 44 (1993), pp. 147-166.
GARCÍA HERNÁNDEZ, B., *Descartes y Plauto. La concepción dramática del sistema cartesiano*, Madrid, 1987.
GARCÍA JURADO, F., «Las críticas misóginas a las matronas por medio de las meretrices en la comedia plautina», *CFC Lat* 4 (1993), pp. 39-48.

GARCÍA LÓPEZ, J., «La comedia media. La comedia nueva. Menandro», en J. A. López Férez (ed.), *Historia de la literatura griega*, Madrid, 1988, pp. 674-692.
GARCÍA SORIANO, J., «El teatro del colegio en España», *Boletín de la Real Academia Española* 15 (1928), pp. 401-402.
—, *El teatro universitario y humanístico en España. Estudios sobre el origen de nuestro arte dramático; con documentos, textos inéditos y un catálogo de antiguas comedias escolares*, Toledo, 1945.
GARELLI-FRANÇOIS, M.-H., «La pantomime entre danse et drame: le geste et l'écriture», *Cahiers du GITA* 14 (2001), pp. 229-247.
GARTON, G., «Sulla and the theatre», *Phoenix* 18 (1964), pp. 137-156.
GASPARRO, G., «La questione plautina nella critica anglosassone contemporanea» *RCCM* 15 (1973), pp. 87-133.
GESTRI, L., «Studi Terenziani. I La cronologia», *SIFC* 13 (1936), pp. 61-105.
—, «Terentiana», *SIFC* 20 (1943), pp. 3-58.
—, «Due frammenti di Luscio Lanuvino e la cronologia terenziana», *SIFC* 23 (1949), pp. 153-178.
GIANCOTTI, F., *Ricerche sulla tradizione manoscritta delle sentenze di Publilio Siro*, Mesina - Florencia, 1963.
—, *Mimo e gnome. Studio su Decimo Laberio e Publilio Siro*, Mesina - Florencia, 1967.
GIL, L., *Censura en el mundo antiguo*, Madrid, 1961.
—, «Alexis y Menandro», *EClás* 14 (1970), pp. 311-345.
—, «Comedia ática y sociedad ateniense I. Consideraciones generales en torno a la comedia media y nueva», *EClás* 71 (1974), pp. 61-82.
—, «Comedia ática y sociedad ateniense II. Tipos de ámbito familiar en la comedia media y nueva», *EClás* 72 (1974), pp. 151-186.
—, «Comedia ática y sociedad ateniense III. Los profesionales del amor en la comedia media y nueva», *EClás* 74-76 (1975), pp. 59-88.
—, «El "alazón" y sus variantes», *EstClás* 25 (1981-1983), pp. 39-57.
—, «Terencio en España: del Medievo a la Ilustración», en *Estudios de humanismo y tradición clásica*, Madrid, 1984, pp. 95-123.
GILULA, D., «Menander's XOPOY, and where not to find it in Terence», *Latomus* 39 (1980), pp. 694-701.
—, «The first realistic roles in European theatre: Terence's prologues», *QUCC* n. s. 33 (1989), pp. 95-106.
GOLDBERG, S. M., «Scholarship on Terence and the fragments of Roman comedy. 1959-1980», *CW* 75 (1981-1982), pp. 77-115.

—, «Terence, Cato, and the rhetorical prologue», *CPh* 78 (1983), pp. 198-211.
—, *Understanding Terence*, Princeton, 1986.
GOMME, A. W. y SANDBACH, F. H., *Menander: A Commentary*, Oxford, 1973.
GONZÂLEZ VÂZQUEZ, C., «La función del personaje secundario en la comedia de Plauto: análisis de la *Cistellaria*», en R. Hartkamp y F. Hurka (eds.), *Studien zu Plautus* Cistellaria, Tübingen, Tübingen, 2004, pp. 125-136.
GOULLET, M. (ed.), *Hrotsvita, Théâtre*, París, 1999.
GRANT, J. N., «Γ and the Miniatures of Terence», *CQ* 67 (1973), pp. 88-103.
—, *Studies in the Textual Tradition of Terence*, Toronto, 1986.
GRIFFIN, N., «El teatro de los jesuitas: algunas sugerencias para su investigación», *Filología Moderna* 54 (1975), pp. 407-413.
GRIMAL, P., «L'original du *Curculio*», *REL* 43 (1965), pp. 31-32.
—, «Horace et la question du théâtre à Rome», *Dioniso* 41 (1967), pp. 291-297.
—, «Le modèle et la date des *Captivi* de Plaute», en *Hommages à M. Renard*, vol. I, Bruxelles, 1969, pp. 394-414.
GRISMER, R. L., *The influence of Plautus in Spain before Lope de Vega. Together with chapters on The dramatic technique of Plautus and The revival of Plautus in Italy*, Nueva York, 1944.
GROTON, A. H., «Planting Trees for Antipho in Caecilius Statius' *Synephebi*», *Dioniso* 60 (1990), pp. 58-63.
GUARDÍ, T. (ed.), *Cecilio Stazio. I frammenti*, Palermo, 1974.
—, *Titinio e Atta. Fabula togata. I frammenti*, Milán, 1985.
GUARDÍ, T., «I *fullones* e la commedia romana», *Pan* 6 (1978), pp. 37-45.
—, «Note sulla lingua di Titinio», *Pan* 7 (1981), pp. 145-165.
GUARINO ORTEGA, R., «El *Anfitrión* de Timoneda: un ejemplo de recepción del teatro clásico latino», en Á. L. Pujante y K. Gregor (eds.), *Teatro clásico en traducción: texto, representación, recepción*, Murcia, 1996, pp. 201-208.
GUASTELLA, G., *La contaminazione e il parassita. Due studi su teatro e cultura romana*, Pisa, 1989.
GUNDEL, H., «21) T. Quinctius Atta», *RE* XXIV (1963) cols. 1009-1010.
HAGENDAHL, H., *Augustine and the latin Classics*, 2 vols., Göteborg, 1967.

HAIGHT, A. L., *Hroswitha von Gandersheim*, Nueva York, 1965.

HALPORN, J., «Roman Comedy and Greek Models», en R. Scodel (ed.), *Theater and Society in the Classical World*, Ann Arbor, 1993, pp. 191-213.

HAMBLENNE, P., «L'opinion romaine en 46-43 et les sentences "politiques" de Publilius Syrus», *ANRW* I 3 (1973), pp. 631-702.

HANDLEY, E. W., *Menander and Plautus: A Study in Comparison*, Londres, 1968.

HANSON, J. A., «Plautus as a Source Book for Roman Religion», *TAPA* 90 (1959), pp. 48-101.

—, «Scholarship on Plautus since 1950», *CW* 59 (1965-1966), pp. 103-107; 126-129; 141-148.

HARTKAMP, R. y HURKA, F. (eds.), *Studien zu Plautus* Cistellaria, Tübingen, 2004,

HERRMANN, L., «César ou Cicéron?», *MusBel* 34 (1930-1932), pp. 243-245.

—, «Cicéron et Térence», *Latomus* 13 (1954), pp. 595-596.

HOFFMANN, Z., «Zur Votum-Parodie bei Plautus», *ACD* 16 (1980), pp. 19-23.

HOFMANN, J. B., *El latín familiar*, trad. de Juan Corominas, Madrid, 1958.

HOUGH, J. N., «The Development of Plautus'Art», *CPh* 30 (1935), pp. 43-57.

—, «Link-Monologues and Plautine Chronology», *TAPhA* 70 (1939), pp. 231-241.

—, «The Understanding of Intrigue: A Study in Plautine Chronology», *AJPh* 60 (1939), pp. 422-435.

—, «Miscellanea Plautina: Vulgarity, Extra-Dramatic Speeches, Roman Allusions», *TAPhA* 71 (1940), pp. 168-198.

—, «The *numquid uis* formula in Roman comedy», *AJPh* 66 (1945), pp. 282-302.

HUGHES, J. D., *A Bibliography of Scholarship on Plautus*, Amsterdam, 1975.

HUNTER, R. L., *The New Comedy of Greece and Rome*, Cambridge, 1985.

JACHMANN, G., *Die Geschichte des Terenztextes im Altertum*, Basel, 1924.

—, *Plautinisches und Attisches*, Berlín, 1931 [reed.: Roma, 1966].

JOCELYN, H. D., «The Poet Cn. Naevius, P. Cornelius Scipio and Q. Caecilius Metellus», *Antichton* 3 (1969), pp. 32-47.

—, «*Homo sum: humani nil a me alienum puto* (Ter. Heaut. 77)», *Antichthon* 7 (1973), pp. 14-46.

JOFFRE, M.-D., «Anaphoriques et déictiques dans l'*Amphytrion* de Plaute», *V. L.* 151 (1998), pp. 59-68.

—, «Comment s'élabore le sens d'une forme? L'exemple d'*iste* dans l'*Asinaria* de Plaute», en *Mélanges Claude Moussy*, París - Louvain, 1998, pp. 245-252.

JOHNSTON, M., *Exists and entrances in Roman comedy*, Nueva York, 1933.

KALINKA, E., «Die Heimat der Atellane», *Berl. Phil. Woch.* 42 (1922), pp. 573-576.

KATSOURIS, A. G., «Plautus' *Epidicus* = Menander's *Homopatrioi*?», *Latomus* 36 (1977), pp. 316-324.

KLEVE, K., «How to read an illegible papyrus. Towards an edition of PHerc. 78, Caecilius Statius, *Obolostates sive Faenerator*», *CronErc.* 26 (1996), pp. 5-14.

KONSTAN, D., «The social themes in Plautus' Aulularia», *Arethusa* 10 (1977), pp. 307-320.

—, *Roman Comedy*, Ithaca - Londres, 1983.

KÖRTE, A., «Zur *Perinthia* des Menander», *Hermes* 44 (1909), pp. 309-313.

KOWZAN, T., «El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo», en T. V. Adorno *et al.*, *El teatro y su crisis actual*, Caracas, 1969, pp. 25-51.

—, *Literatura y espectáculo*, versión cast. de M. García Martínez, Madrid, 1992.

KRAUS, W., «*Ad spectatores* in der römische Komödie», *WS* 52 (1934), pp. 66-83.

KROLL, W., «1) Lentulus», *RE* XII (1925) col. 1946.

—, «Marullus», *RE* XIV (1930) col. 2053.

—, «5) Mummius», *RE* XVI 1 (1933) col. 524.

—, «5) Novius», *RE* XVII 1 (1936) cols. 1215-1216.

—, «2) Trabea», *RE* VI A 2 (1938) col. 1862.

KRUSCHWITZ, P., *Terenz*, Hildesheim, 2004.

KRYSINIEL-JÓSEFOWICZOWA, B., *De quibusdam Plauti exemplaribus Graecis: Philemo-Plautus*, Toruń, 1949.

KUIPER, W. E. J., *The Greek Aulularia, A study of the original of Plautus' masterpiece*, Leyden, 1940.

KURFESS, A., «101) Pomponius», *RE* XXI 2 (1952) cols. 2354-2356.

KURRELMEYER, C. M., *The Economy of Actors in Plautus*, Graz, 1932.

ΚΡΟΥΣΤΑΛΛΑΚΗ, Γ. Σ., Αἱ παιδαγωγικαὶ ἀντιλήψεις τοῦ Τερεντίου, Atenas, 1974.
LA PENNA, A., «Orazio, Augusto e la questione del teatro latino», *ASNP* 19 (1950), pp. 143-154.
—, *Orazio e l'ideologia del principato*, Turín, 1963.
LANGE, D. K., «The identification of Plautus *Cistellaria* with Menander's *Synaristosae*», *CJ* 70 (1975), pp. 30-32.
LAUSBERG, H., *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, versión esp. de José Pérez Riesco, Madrid, 1966.
LAW, H. H., *Studies in the Songs of Plautine Comedy*, Menasha, 1922.
LEEMAN, A. D., «Aspects dramatologiques du *Miles* plautinien», en *Actes du IXe Congrès de l'Association G. Budé*, París, 1973, pp. 322-325.
LEFEBVRE, G., *Papyrus de Ménandre*, El Cairo, 1911.
LEFÈVRE, E. - STÄRK, E. - VOGT-SPIRA, G., *Plautus barbarus. Sechs Kapitel zur Originalität des Plautus*, Tübingen, 1991.
LEFÈVRE, E. (ed.), *Die römische Komödie: Plautus und Terenz*, Darmstadt, 1973.
LEFÈVRE, E., *Die Expositionstechnik in den Komödien des Terenz*, Darmstadt, 1969.
—, «Die Unformung des *Alazón* zu der Doppel-Komödie des *Miles gloriosus*», *Hermes* 112 (1984), pp. 30-53.
—, *Terenz' und Menanders Heautontimorumenos*, Múnich, 1994.
—, *Plautus und Philemon*, Tübingen, 1995.
—, «P. Terentius Afer», en W. Suerbaum (ed.), *Handbuch der lateinischen Literatur I: Die archaische Literatur*, Múnich, 2002, pp. 232-254.
—, «Luscius Lanuvinus», en W. Suerbaum (ed.), *Handbuch der lateinischen Literatur I: Die archaische Literatur*, Múnich, 2002, pp. 254-255.
LEHMANN, A., *Varron critique littéraire. Regard sur les poètes latins archaïques*, Bruselas, 2002.
LEJAY, P., *Plaute*, París, 1925.
LENTANO, M., «Quindici anni di studi terenziani, Parte I: studi sulle commedie (1979-1993)», *BStudLat* 27 (1997), pp. 497-564.
—, «Quindici anni di studi terenziani, Parte II: tradizione manoscritta e esegesi antica (1979-1993)», *BStudLat* 28 (1998), pp. 78-104.
LENZ, A., «Torres Naharro et Plaute», *Revue Hispanique* 57 (1923), pp. 99-107.

LEO, F., *Plautinische Forschungen zur Kritik und Geschichte der Komödie*, Berlín, ²1912 [reed.: Dublín - Zúrich, 1971].

—, «Die römische Poesie in der sullanischen Zeit», *Hermes* 49 (1914), pp. 161-195 [reed. en *Ausgew. Kl. Schriften*, Roma, 1960, vol. I, pp. 249-282].

LESKY, A., «Fabula crepidata», *RM* 95 (1952), pp. 357-369.

—, *Historia de la literatura griega*, Madrid, 1968.

LIDA DE MALKIEL, M.ª R., *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, 1962.

—, «Elementos técnicos del teatro romano desechados en *La Celestina*», *Romance Philology* 27 (1973-1974), pp. 1-12.

LINDSAY, W. M., *Introduction to Latin Textual Emendation based on the Text of Plautus*, Londres, 1896.

—, *The Palatin Text of Plautus*, Oxford, 1896.

—, *The Codex Turnebi of Plautus*, Oxford, 1898; [reimpr.: Hildesheim - Nueva York, 1972].

—, *Ancient Editions of Plautus*, Oxford, 1904.

—, (ed.), *T. Macci Plauti Comoediae*, 2 vols., Oxford, 1904-1905.

—, *The Syntax of Plautus*, Oxford, *1907*.

—, *Early latin Verse*, Oxford, 1922.

LITTLE, A. McN. G., «Plautus and popular drama», *HSPh* 49 (1938), pp. 205-228.

LIVAN, G., *Appunti sulla lingua e lo stile di Cecilio Stazio,* Bolonia, 2005.

LLARENA I XIBILLÉ, M., «La relació expressió lingüística-expressió corporal en el *Trinummus* de Plaute», *Faventia* 1 (1979), pp. 155-165.

—, *Personae Plautinae (Aproximació a la tècnica teatral de Plaute)*, Barcelona, 1994.

LODGE, G., *Lexicon Plautinum*, Leipzig, 2 vols., 1904-1933 [reed.: Hildesheim, 2002].

LÓPEZ FÉREZ, J. A. (ed.), *Historia de la literatura griega*, Madrid, 1988.

LÓPEZ FONSECA, A., «San Jerónimo, lector de los cómicos latinos: cristianos y paganos», *CFC* n. s. 15 (1998), pp. 333-352.

LÓPEZ LÓPEZ, M., *Los personajes de la Comedia Plautina: nombre y función*, Lleida, 1991.

LÓPEZ, A. y POCIÑA, A., «Los signos dramáticos en el texto literario de la *Aulularia* de Plauto», *Estudios de Filología Latina* (Granada) 2 (1982), pp. 103-132.

—, *Estudios sobre comedia romana*, Fráncfort del Meno, 2000.
LÓPEZ, A. (ed.), *Fabularum togatarum fragmenta (edición crítica)*, Salamanca, 1983.
LÓPEZ, A., «Sociedad romana y comedia latina», en *Curso de Teatro Clásico*, Teruel, 1965, pp. 19-45.
—, «El adjetivo *togatus* y la comedia *togata*», *Helmantica* 28 (1977), pp. 331-341.
—, «Los estudios sobre *fabula togata* en el decenio 1970-1980», *Actas del I Congreso Andaluz de Estudios Clásicos*, Jaén, 1982, pp. 255-259.
—, «Acotaciones escénicas de *Eunuchus* según Donato», en L. Ferreres (ed.), *Treballs en honor de Virgilio Bejarano*, Barcelona, 1991, pp. 223-228.
—, «Los estudios sobre *fabula togata* en el decenio 1980-1990», *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 1994, vol. II, pp. 719-725.
—, «Estudios sobre Plauto en España durante los años 1940-1996», en A. Pociña y B. Rabaza (eds.), *Estudios sobre Plauto*, Madrid, 1998, pp. 291-301.
—, «Reflejos de la sociedad romana en las comedias. El caso de Plauto», en A. Pociña y B. Rabaza (eds.), *Estudios sobre Plauto*, Madrid, 1998, pp. 3-46.
—, «Mujeres en busca de la palabra, desde Roma a nuestro mundo», *Flor. Il.* 10 (1999), pp. 163-186 («Rosvita», pp. 176-182).
LORENZI, A., *Cronologia ed evoluzione Plautina*, Napoles, 1952.
LUCAS, F. L., *Euripides and his Influence*, Nueva York, 1963.
LUCAS, H., «Der Καρχηδόνιος des Alexis als Vorbild des plautinischen *Poenulus*», *RhM* 88 (1939), pp. 189-190.
LUDWIG, W., «Aulularia-Probleme», *Philologus* 105 (1961), pp. 44-71.
LUDWIG, W., «The Originality of Terence and his Greek Models», *GRBS* 9 (1968), pp. 169-192.
MAESTRE MAESTRE, J. M.ª, «El papel del teatro escolar en la enseñanza de la retórica y del latín durante el Renacimiento: en torno a la *fabella Aenaria* de Juan Lorenzo Palmireno», en J. Pérez i Durà y J. M. Estellés (eds.), *Los humanistas valencianos y sus relaciones con Europa: de Vives a Mayans*, Valencia, 1998, pp. 95-114.
—, «Valencia y su *Studi General* en el teatro de Juan Lorenzo Palmireno», en J. V. Bañuls *et al.* (eds.), *El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental*, Bari, 1998, pp. 335-367.

—, *El humanismo alcañizano del siglo XVI. Textos y estudios de latín renacentista*, Cádiz, 1999.
MAGNIN, C., *Les origines du théâtre moderne ou Théâtre antique au IVe siècle*, París, 1938 [reed. París, 1981].
MAIORANA, D. y RABAZA, B., «Plauto en Argentina (siglo XX), en A. Pociña y B. Rabaza (eds.), *Estudios sobre Plauto*, Madrid, 1998, pp. 303-306.
MALCOVATI, E., *Cicerone e la poesia*, Pavia, 1943.
MARACHE, R., *La critique littéraire de langue latine et le développement du gout archaïsant au IIe siècle de notre ère*, Rennes, 1955.
MARCOS CASQUERO, M. A., «Algunas puntualizaciones sobre los datos biográficos de Plauto», *Durius* 1 (1973), pp. 23-36.
MARIOTTI, S., s. v. «Atellana, fabula», *Der Kleine Pauly* I (1964) cols. 675-677.
MARMORALE, E. V., *Naevius poeta*, Florencia, [3]1953.
MAROUZAEU, J. (ed.), *Térence*, 3 vols., París, 1942-1949.
MARTI, H., «Terenz 1909-1959», *Lustrum* 6 (1961), pp. 114-238.
—, «Addenda zu Terenz 1909-1959», *Lustrum* 8 (1963), pp. 244-264.
MARTINA, M., «Sulla cronologia di Titinio», *QFC* 1 (1978), pp. 5-25.
MARX, F., «5) Afranius», *RE* I 1 (1983) cols. 708-710.
—, «2-3) Atilius», *RE* II 2 (1896) col 2076.
MARZULLO, A., «Il mimo latino nei motivi di attualità. Note stilistiche sul teatro popolare latino», en *Dalla satira al teatro popolare latino. Ricerche varie*, Milán, 1973, pp. 41-82.
—, «Il Πλόκιον di Menandro e il *Plocium* di Cecilio Stazio», en *Dalla satira al teatro popolare latino. Ricerche varie*, Milán, 1973, pp. 83-104.
—, «Le origini italiche e lo sviluppo letterario delle Atellane: nuove ricerche su Novio», en *Dalla satira al teatro popolare latino. Ricerche varie*, Milán, 1973, pp. 13-37.
MATTINGLY, H. B. y ROBINSON, E. S. G., «The Prologue to the Casina of Plautus», *CR* 47 (1933), pp. 52-54.
MATTINGLY, H. B., «The Terentian Didascaliae», *Athenaeum* 37 (1959), pp. 148-173.
—, «Naevius and the Metelli», *Historia* 34 (1960), pp. 414-439.
—, «The First Period of Plautine Revival», *Latomus* 19 (1960), pp. 230-252.
—, «The cronology of Terence», *RCCM* 5 (1963), pp. 12-61.
MAURACH, G., *Untersuchungen zum Aufbau plautinischer Lieder*, Göttingen, 1964.

MAZZOLI, G., «Semantica della porta nella commedia di Plauto», en M. F. Brasete (ed.), *Máscaras, vozes e gestos: nos caminhos do teatro clássico*, Aveiro, 2001, pp. 241-258.
MCGLYNN, P., *Lexicon Terentianum*, 2 vols., Londres-Glasgow, 1963-1967.
MEILLET, A., *Esquisse d'une histoire de la langue latine* [1928], París, 1966.
MENÉNDEZ Y PELAYO, M., *Orígenes de la novela*, Madrid, 1915.
—, *Bibliografía hispano-latina clásica*, edición preparada por Enrique Sánchez Reyes, Santander, 1953.
MEYER, G. (ed.), *Publilii Syri mimi Sententiae*, Leipzig, 1880.
MINAR Jr., E. L., «The Lost Ending of Plautus' Aulularia», *CJ* 42 (1947), pp. 271-274.
MIOLA, S., *Shakespeare and Classical Comedy. The Influence of Plautus and Terence*, Oxford, 1994.
MOLINA SÁNCHEZ, M. (ed.), Vital de Blois, *Aulularia*, Madrid, 1999.
MOLINA SÁNCHEZ, M., «Observaciones sobre el original del *Querolus siue Aulularia*», *Cuadernos de Filología Latina* (Granada) 4 (1984), pp. 133-143.
—, «El teatro de los jesuitas en la provincia de Andalucía: nuevos datos para su estudio», en J. M.ª Maestre Maestre *et al.* (eds.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico I*; Cãdiz, 1993, pp. 643-654.
—, «La recepción de Plauto y Terencio en la comedia latina medieval», en A. Pociña y B. Rabaza (eds.), *Estudios sobre Plauto*, Madrid, 1998, pp. 71-100.
MOMMSEN, T., *Historia de Roma*, trad. de A. García Moreno, Madrid, 1983.
MONACO, G., «*Spectatores, plaudite*», en *Studia Florentina A. Ronconi oblata*, Roma, 1970, pp. 255-273.
—, «La scena allargata plautina», en AA. VV., *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a F. Della Corte*, Urbino, 1987, vol. II, pp. 93-101.
MOREL, J.-P., «La *iuuentus* et les origines du théâtre romain (Tite-Live, VII, 2; Valere Maixme, II, 4, 4)», *REL* 47 (1969), pp. 208-252.
MORENILLA, C., «Periplectómeno. La *Aristeia* de una vieja figura cómica», *Emerita* 61 (1993) 61-94.
—, «Tipos y personajes en Menandro», *Flor. Ilib.* 14 (2003), pp. 235-263.

MÜLLER, R., *Sprechen und Sprache. Dialoglinguistische Studien zu Terenz*, Heidelberg, 1997.
MÜNZER, F., «1) Nucula», *RE* XIII 1 (1936) cols. 1238-1239.
—, «62) L. Valerius», *RE* VII A 2 (1948) cols. 2305-2306.
NAGEL, B., *Hrosvit von Gandersheim*, Stuttgart, 1965.
NEUKIRCH, I. H., *De fabula togata Romanorum. Accedunt Fabularum togatarum reliquiae*, Lipsiae, 1833.
NEWLANDS, C. E., «Hrotswitha's Debt to Terence», *TAPhA* 116 (1986), pp. 369-391.
NORWOOD, G., *The Art of Terence*, Oxford, 1923 [reed. Nueva York, 1965].
NOUGARET, L., *Traité de Métrique latine classique*, París, 1956.
OPPERMANN, H., «Caecilius und die Entwicklung der römischen Komödie», *Forschungen und Fortschritte* 15 (1939), pp. 196-197.
ORLANDINI, M., «*Hic* et *iste* chez Plaute: une analyse sémantico-pragmatique», en G. Calboli (ed.), *Subordination and other topics in Latin*, Bolonia, 1989, pp. 463-482.
PALLADINI, M. L., «Studi su Velleio Patercolo», *Acme* 6 (1937), pp. 447-478.
PARATORE, E., *Storia del teatro latino*, Milán, 1957.
—, *Plauto*, Florencia, 1961.
—, *Anatomie plautine*, Urbino, 2003.
PARKER, H. N., «Crucially Funny or Tranio on the Couch: The *Servus callidus* and Jokes about Torture», *TAPhA* 119 (1989), pp. 233-246.
—, «Plautus vs. Terence: Audience and Popularity Reexamined», *AJPh* 117 (1996), pp. 585-618.
PASQUALI, G., *Storia della tradizione e critica del testo*, Vicenza, 1974.
PASQUAZI BAGNOLINI, A., *Note sulla lingua di Afranio*, Florencia, 1977.
PERELLI, L., *Il teatro rivoluzionario di Terenzio*, Florencia, 1973.
—, «Rassegna si studi terenziani (1968-1978)», *BStudLat* 9 (1979) 281-351.
PÉREZ IBÁÑEZ, Mª J., «La traducción de Anfitrión del doctor López de Villalobos», *Minerva* 4 (1990), pp. 155-176.
—, «El *Anfitrión* de Pérez de Oliva», en A. M.ª Aldama (ed.), *De Roma al siglo XX*, Madrid, 1996, pp. 827-832.
PÉREZ, E., «Influencia de Plauto y Terencio en el teatro de Ruiz de Alarcón», *Hispania* 11 (1928), pp. 131-149.

PERUSINO, F., «Note all'*Aulularia* di Plauto», *Stud. Urbin.* 34 (1960), pp. 121-123.
PERUTELLI, A., «Note a Cecilio Stazio», en *Frustula poetarum. Contributi ai poeti latini in frammenti*, Bolonia, 2002, pp. 11-30.
PERUZZI, E., «Dabunt malum Metelli», *PP* 52 (1997), pp. 105-120.
PETRONE, G., *Morale e antimorale nelle commedie di Plauto*, Palermo, 1977.
—, *Teatro antico e inganno: finzioni plautine*, Palermo, 1983.
—, «*Nomen / omen*: poetica e funzione dei nomi (Plauto, Seneca, Petronio), *MD* 20-21 (1988), pp. 33-70.
—, «Ridere in silenzio. Tradizione misogina e trionfo dell'intelligenza femminile nella commedia plautina», en R. Uglione (ed.), *Atti del II Coinvegno nazionale di studi sulla donna nel mondo antico*, Turín, 1989, pp. 87-103.
—, «La funzione dei nomi dei personaggi nella commedia plautina e nella tragedia senecana», en L. de Finis (ed.), *Scena e spettacolo nell'antichità*, Florencia, 1989, pp. 233-252.
PICKARD-CAMBRIDGE, A., *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford, 1953.
PICÓN GARCÍA, V., «Proyecto de investigación sobre teatro latino humanístico en España», en J. M.ª Maestre Maestre *et al.* (eds.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico I*; Cádiz, 1993, pp. 821-830.
PICÓN, V. *et al.* (eds.), *Teatro escolar latino del s. XVI: La obra de Pedro Pablo de Acevedo S. I.*, vol. I, Madrid, 1997.
PIGANIOL, A., «Romains et Latins. I: La légende des Quinctii», *MEFR* (1920), pp. 285-316.
PILLOLLA, M. P., «Presenze terenziane in Vitale di Blois», *Maia* 44 (1992), pp. 277-284.
POCIÑA LÓPEZ, A. J. (ed.), *Rosvita de Gandersheim. Dramas*, Madrid, 2003.
POCIÑA LÓPEZ, A. J., «El encantamiento lusitano sobre base plautina: el *Auto dos Enfatriões* de Camões», en A. Pociña y B. Rabaza (eds.), *Estudios sobre Plauto*, Madrid, 1998, pp. 163-182.
POCIÑA, A. y LÓPEZ, A. (eds.), *Terencio, El eunuco*, Barcelona, 1977.
POCIÑA, A. y LÓPEZ, A., «Contexto escénico del *Eunuchus* terenciano», *Emerita* 47 (1979), pp. 291-318.
—, «Pour une vision globale de la comédie *togata*», *Cahiers du GITA* 14 (2001), pp. 177-199.
POCIÑA, A y POCIÑA, C. A., «Recipientes griegos y romanos en las comedias de Plauto», *FlorIlib* 3 (1992) 541-559.

—, «Texto literario y texto escénico en la comedia plautina», en A. Pociña y B. Rabaza (eds.), *Estudios sobre Plauto*, Madrid, 1998, pp. 133-162.

POCIÑA, A.; RABAZA, B. y SILVA, M. DE F. (eds.), *Estudios sobre Terencio*, Granada, 2006.

POCIÑA, A. y RABAZA, B. (eds.), *Estudios sobre Plauto*, Madrid, 1998.

POCIÑA, A. «Caracterización de los géneros teatrales por los latinos», *Emerita* 42 (1974), pp. 409-447.

—, «Tragediógrafos latinos menores en el periodo de la República», *EstClás* 18 (1974), pp. 83-102.

—, «Naissance et originalité de la comédie *togata*», *AC* 44 (1975), pp. 81-88.

—, «Lucio Afranio y la evolución de la *fabula togata*», *Habis* 6 (1975), pp. 99-107.

—, «Agonía de la dramática latina: el teatro en tiempos de los Julio-Claudios», *Helmantica* 26 (1975), pp. 483-494.

—, «Recursos dramáticos primordiales en la comedia popular latina», *CFC* 8 (1975), pp. 239-275.

—, «Varrón y el teatro latino», *Durius* 3 (1975), pp. 291-321.

—, «El *barbarus* en Plauto: ¿crítica social?», *Helmantica* 27 (1976), pp. 425-432.

—, «El teatro latino durante la generación de Sila», *Helmantica* 27 (1976), pp. 203-314.

—, «La ausencia de Enio y Plauto en los excursos literarios de Veleyo Patérculo», *CFC* 9 (1976), pp. 231-240.

—, «Quintiliano y el teatro latino», *CFC* 17 (1981-1982), pp. 97-110.

—, «El comediógrafo Cecilio Estacio», *EstClás* 25 (1981-1983), pp. 63-78.

—, *El tragediógrafo latino Lucio Acio*, Granada, 1984.

—, «Aspectos fundamentales de la tragedia latina», en *El teatre grec i romà*, VIII[e] Simposi de la Societat Espanyola d'Estudis Clàssics (Secció Catalana), Barcelona, 1986.

—, *Comienzos de la poesía latina: épica, tragedia, comedia*, Madrid, 1988.

—, «Popularidad de la comedia latina en los siglos III-II a.C.», *Excerpta philologica Antonio Holgado Redondo sacra*, Cádiz, 1991, pp. 637-648.

—, «El teatro latino en las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla», en A. Ramos Guerreira (ed.), *Mnemosynum C. Codoñer a discipulis oblatum*, Salamanca, 1991, pp. 245-257.

—, «Problemas de traducción y adaptación de la comedia latina», *FlorIlib* 3 (1992), pp. 517-539.
—, «L'évolution vers le ménandrisme. De la perte progressive d'originalité dans la comédie latine», *Cahiers du GITA* 9 (1996), pp. 119-131.
—, «Aspectos de la recepción de Eurípides en Roma», en J. V. Bañuls et al. (eds.), *El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental*, Bari, 1998, pp. 265-289.
—, «Menandro en la comedia latina», en J. A. López Férez (ed.), *La comedia griega y su influencia en la literatura española*, Madrid, 1998, pp. 345-367.
—, «Versiones de Plauto al castellano publicadas en España (siglo XX), en A. Pociña y B. Rabaza (eds.), *Estudios sobre Plauto*, Madrid, 1998, pp. 307-314.
POSANI, M. R., «La figura di Luscio Lanuvino e la sua polemica con Terenzio», *Rendiconti della Accademia d'Italia* 7 (1943), pp. 151-162.
PRÉAUX, J.-G., «*Ars ludicra*. Aux origines du théâtre latin», *AC* 32 (1963), pp. 63-77.
PRESCOTT, H. W., «Inorganic Roles in Roman Comedy», *ClPh* 15 (1920), pp. 245-281.
—, «Silent Roles in Roman Comedy», *ClPh* 31 (1936), pp. 97-119; 32 (1937), pp. 193-209.
PRICOCO, S., «Studi su Sidonio Apollinare», *Nuovo Didaskaleion* 15 (1965), pp. 69-150.
PRIMER, A., «Der Geizig bei Menander und Plautus», *WS* 105 (1992), pp. 69-127.
PRZYCHOCKI, G., «De Titinii aetate», en *Charisteria Casimiro de Morawsky septuagenario oblata ab amicis, collegis, discipulis*, Cracovia, 1922 pp. 180-188.
QUESTA, C. y RAFFAELLI, R., *Maschere, prologhi, naufragi nella commedia plautina*, Bari, 1984.
QUESTA, C. (ed.), T. Maccius Plautus, *Bacchides*, Florencia, [2]1975.
QUESTA, C., «Plauto diviso in ati prima di C. B. Pio (1500)», *RCCM* 4 (1962), pp. 209-230.
—, *Introduzione alla metrica di Plauto*, Bolonia, 1967.
—, *Per la storia del testo di Plauto nell'Umanesimo. I La «recensio» di Poggio Bracciolini*, s. l. (¿Urbino?), 1968.
—, *Numeri innumeri. Ricerche sui* cantica *e la tradizione manoscritta di Plauto*, Roma, 1984.

—, *Parerga Plautina. Struttura e tradizione manoscritta delle commedie*, Urbino, 1985.

—, *Titi Macci Plauti cantica*, Urbino, 1995.

RABAZA, B.; PRICCO, A.; MAIORANA, D. y PÉREZ, L., «Un espacio de ruptura del verosímil dramático en Plauto: la matrona», *Revista de Letras* (Rosario) 2 (1990), pp. 69-73.

RABAZA, B. *et al.*, «El *servus* en la *palliata* plautina: la *servi facultas* como ficción del espacio de poder», en *Homenaje a Aida Barbagelata*, Buenos Aires, 1994, tomo I, pp. 265-271.

RAFFAELI, R., *Ricerche sui versi lunghi di Plauto e di Terenzio (metriche, stilistiche, codicologiche)*, Pisa, 1982.

—, «La sortita dell'avaro: da Plauto ă Molière», *CD* 45 (2000), pp. 119-125.

REEVE, M. D., «Terence», en L. D. Reynolds (ed.), *Texts and Transmission. A Survey of the Latin Classics*, Oxford, 1983, pp. 412-420.

REICH, H., *Der Mimus*, Berlín, 1903 [reed. Hildesheim - Nueva York, 1974].

REITZENSTEIN, E., *Terenz als Dichter*, Amsterdam, 1940.

RENARD, M., «La *Cistellaria* de Plaute et les menées étrusques en faveur de Cartaghe (204 avant J.C.)», *Latomus* 2 (1938), pp. 77-83.

RESINA, P. y POCIÑA, A., «Legislación romana teatral. II. Los autores», en *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. II, Madrid, 1994, pp. 841-848.

RIBBECK, O. (ed.), *Comicorum Romanorum praeter Plautum et Syri quae feruntur Sententias fragmenta*, Lipsiae, ³1898.

RIESS, E., «Notes on Plautus», *CQ* 35 (1941). pp. 150-162.

RITSCHL, F., *Parerga zu Plautus und Terenz*, I, Leipzig (Berlín), 1845.

RIVERA GARRETAS, M.ª M., *Textos y espacios de mujeres. Europa, siglos IV-XV*, Barcelona, 1990.

ROBINSON, L., «Censorship in Republican Drama», *CJ* 42 (1946), pp. 147-150.

ROCCA, R., «L'originale greco dei *Captivi*», *Vichiana* 8 (1979), pp. 162-167.

ROJAS, F. DE, *La Celestina*, edición y notas de J. Cejador y Frauca, Madrid, 1945.

RONCONI, A., «Sulla fortuna di Plauto e di Terenzio nel mondo romano», *Maia* 22 (1970), pp. 19-37.

ROSTAGNI, A. (ed.), *Suetonio De poetis e biografi minori*, Turín, 1964.

—, *Storia della letteratura latina*, Turín, 1964.

RUBIO, L. (ed.), P. Terencio Afro, *Comedias*, 3 vols., Barcelona, 1957-1966.

RUIZ ARZÁLLUZ, Í., «Género y fuentes», en *La Celestina*, edición y estudios de F. Lobera *et al.*, Barcelona, 2000, pp. XCII-CXXIV.
RYCHLEWSKA, L. (ed.), *Turpili comici fragmenta*, Leipzig, 1971.
SABBADINI, R., «Biografi e commentatori di Terenzio», *SIFC* 5 (1897), pp. 289-327.
—, *Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli* XIV *e* XV, Florencia, 1905.
SAINT-DENIS, E. DE, «Un grotesque de la comédie latine, le soudard», *LEC* 32 (1964), pp. 130-146.
SÁNCHEZ-LAFUENTE ANDRÉS, Á., «La influencia de Terencio en la literatura españoala: algunas muestras», *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clasicos*, Madrid, 1994, vol. III, pp. 573-578.
SANDBACH, F. H., *Menandri Reliquiae Selectae*, Oxford, 1972.
SANTOS PAZ, X. C. (ed.), *Rosvita de Gandersheim. Obra dramática*, A Coruña, 2000.
SCHAAF, L., *Der* Miles gloriosus *des Plautus und sein griechisches Original. Ein Beitrag zur Kontaminationsfrage*, Múnich, 1977.
—, «Die Todesjahre des Naevius und des Plautus in der antiken Überlieferung», *RhM* 122 (1979), pp. 24-33.
SCHUSTER, M., s. v. «Vergilius Romanus», *RE* VIII A 2 (1958) cols. 1506-1507.
—, s. v. «Quintipor Clodius», *RE* XXIV (1963) col. 1269.
SCHUTTER, W. H. E., *Quibus annis comoediae Plautinae actae sint quaeritur*, Leyden, 1952.
SEDGWICK, W. B., «Plautine Chronology», *AJPh* 70 (1949), pp. 376-383.
SEGAL, E., *Roman Laughter. The Comedy of Plautus*, Cambridge Mass., 1968 [Nueva York, ²1987].
—, «Scholarship on Plautus 1965-1976», *CW* 74 (1981), pp. 353-433.
SKUTSCH, F., *Plautinisches und Romanisches. Studien zur Plautinischen Prosodie*, Leipzig, 1892.
—, «Caecilius», *RE* III, 1 (1897), pp. cols. 1189-1192.
SKUTSH, O., «Readings on early Latin», *HAPh* 76 (1972), pp. 169-171.
SLATER, N. W., *Plautus in Performance. The Theatre of the Mind*, Princeton, 1985.
SONNENBURG, P. E., «Plautinum an non Plautinum?», *PhW* 52 (1932), pp. 463-464.
SOUBIRAN, J. (ed.), *Cicéron. Aratea. Fragments poétiques*, París, 1972.

SPRANGER, P. P., *Historische Untersuchungen zu den Sklavenfiguren des Plautus und Terenz*, Mainz, 1961.

STACE, C., «The slaves of Plautus», *G & R* n. s. 15 (1968), pp. 64-78.

STANKIEWICK, L., «Zrodla antyczne o Titiniuszu-Przycznek do chronologii togaty», *Menander* 39 (1984), pp. 207-212.

STARK, E., *Die Menaechmi des Plautus und kein griechisches Original*, Tübingen, 1989.

—, «Persa oder Ex oriente fraus», en E. Lefèvre *et al.*, *Plautus barbarus. Sechs Kapitel zur Originalität des Plautus*, Tübingen, 1991, pp. 141-161.

STEIDLE, W., «Menader bei Terenz», *RhM* 116 (1973), pp. 303-347; 117 (1974), pp. 247-276.

—, «Plautus' Amphitruo und sein griechisches Original», *RhM* 122 (1979), pp. 34-48.

STEIN, A., «8) Hostilius», *RE* VIII (1913) col. 2504.

STEINHOFF, R., *Das Fortleben des Plautus auf der Bühne*, Blankenburg, 1881.

STUDEMUND, W., *T. Macci Plauti Fabularum reliquiae Ambrosianae. Codicis rescripti Ambrosiani apographum*, Berlín, 1889 [reimpr.: Hildesheim-Nueva York, 1972].

SUERBAUM, W., «Cn. Naevius», en W. Suerbaum (ed.), *Handbuch der lateinischen Literatur I: Die archaische Literatur*, Múnich, 2002, pp. 104-119.

—, «L. Livius Andronicus», en W. Suerbaum (ed.), *Handbuch der lateinischen Literatur I: Die archaische Literatur*, Múnich, 2002, pp. 93-104.

SWOBODA, M., «De numero histrionum partiumque in comoediis Plautinis quaestiones» I, *Eos* 45 (1951), pp. 149-155; II, *Eos* 47 (1954), pp. 171-190; III, *Eos* 49 (1957-1958), pp. 83-95.

TABBACO, R., «Il problema della *togata* nella critica moderna», *BStudLat* 5 (1975), pp. 33-57.

TALADOIRE, B. A., *Essai sur le comique de Plaute*, Mónaco, 1956.

—, *Térence. Un théâtre de la jeunesse*, París, 1972.

TARR, J., «Terentian Elements in Hrotsvit», en K. M. Wilson (ed.), *Hrotsvit of Gandersheim. Rara avis in Saxonia?»*, Ann Arbor, 1987, pp. 55-62.

TARRANT, R. J., «Plautus», en L. D. Reynolds (ed.), *Texts and Transmission. A Survey of the Latin Classics*, Oxford, 1983, pp. 302-307.

TERZAGHI, N., *Prolegomeni a Terenzio*, Turín, 1931 [reed.: Roma, 1965].

TILL, R., «Laberius und Caesar», *Historia* 24 (1975), pp. 266-286.
TOLIVER, H. M., «The Terentian doctrine of education», *CW* 43 (1949-1950), pp. 195-200.
TRAGLIA, A., «Sulla lingua dei frammenti delle *Atellane* e dei *Mimi*», en AA. VV., *Studi classici in onore di Quintino Cataudella*, Catania, 1972, vol. III, pp. 7-20.
TURNER, E. G. (ed.), *Ménandre*, Entretiens F. Hardt, Vandoeuvres - Ginebra, 1970.
USSANI, V., *Problemi del teatro arcaico latino. Documenti storico-critici a cura di V. U. Jr.*, Roma, 1973.
VAHLEN, J.,«Plautus und die fabula Rhintonica», *RhM* 16 (1881), pp. 472-476.
VALGIGLIO, E., «Sul prologo terenziano», *AFLMe* 3-4 (1970-1971), pp. 69-96.
VEREECKE, E., «Titinius, témoin de son époque», *RecPhL* 2e s. (1968), pp. 63-92.
—, «Titinius, Plaute et les origines de la *fabula togata*», *AC* 40 (1971), pp. 165-185.
VILLA, C., *La «Lectura Terentii» I: da Ildemaro a Francesco Petrarca*, Padova, 1984,
VOGT-SPIRA, G., «Plauto fra teatro greco e superamento della farsa italica. Prtoposta di un modello triadico», *QUCC* 58 (1998), pp. 111-135.
WASZINK, J. H., «Varro, Livy and Tertullian on the history of Roman dramatic art», *VChr* 2 (1948), pp. 224-242.
—, «Zum Anfangsstadium der römischen Literatur», *ANRW* I, 2 (1972), pp. 869-927.
WATT, W. S., «Fabam mimum», *Hermes* 83 (1955), pp. 496-500.
WEBBER, E. J., «Plautine and Terentian *Cantares* in Fourtheenth-century Spain», *Hispanic Review* 18 (1950) 93-107.
—, «The literary reputation of Terence and Plautus in medieval and Pre-Renaissance Spain», *Hispanic Review* 24 (1956), pp. 191-202.
—, «Manuscripts and early printed editions of Terence and Plautus in Spain», *Romance Philology* 11 (1957), pp. 29-39.
WEBSTER, T. B. *Studies in Menander*, Manchester, 1950 (1960^2).
—, L., *An introduction to Menander*, Manchester, 1974.
WEINSTOCK, St., «Titinius», *RE* VI A 2 (1937), col. 1540-1546.
WESSNER, P. (ed.), *Aeli Donati Commentum Terenti* [Leipzig, 1902-1908], 3 vols., Stuttgart, 1966.

WICKERSHAM CRAWFORD, J. P., «Notes on the "Amphitrion" and "Los Menemnos" of Juan de Timoneda», *Modern Language Rev.* 9 (1914), 248-251.

WILLIAMS, G., «Evidence for Plautus' Workmanship in the *Miles Gloriosus*», *Hermes* 86 (1958), pp. 79-105.

WISSOWA, G., «3) Aquilius», *RE* II 1 (1895) col. 323.

WÖLFFLIN, E. (ed.), *Publilii Syri* Sententiae, Leipzig, 1869.

WRIGHT, J., *Dancing in chains: the stilistic unity of the comoedia palliata*, Roma, 1974.

WÜNST, E., «Mimos», *RE* XV 2 (1932) cols. 1727-1774.

ZAGAGI, N., *Tradition and Originality in Plautus. Studies in the Amatory Motifs in Plautine Comedy*, Göttingen, 1980.

—, *The Comedy of Menander. Convention, Variation and Originality*, Londres, 1994.

ZEVI, F., s. v. *Capua*, en M. Cristofani, *Dizionario della Civiltà Etrusca*, Florencia, 1958.

ZORZETTI, N., «Una citazione di Pacuvio in Afranio», *QTTA* 3 (1973), pp. 71-75.

ÍNDICE DE DRAMATURGOS GRIEGOS Y ROMANOS

ÍNDICE DE OTROS ESCRITORES GRIEGOS Y ROMANOS

ÍNDICE DE ESTUDIOSOS MODERNOS

Este índice recoge exclusivamente los estudiosos modernos que aparecen citados en el texto, no en las notas ni en las diversas bibliografías del libro.

ÍNDICE GENERAL